Cg. 3680 2
Ref. Dr. Smith p. 561.

<366302652600012

<366302652600012

Bayer. Staatsbibliothek

S. Leg. g. 058 ⅁1

Andreas Heinrich Schott's

Theorie

der

schönen Wissenschaften.

Quorum operum causas nulla ratione videre
Possunt, hæc fieri divino Numine rentur.

Lvcret.

Erster Theil.

Tübingen,
in der Cottaischen Buchhandlung.
1789.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorrede.

Obgleich Lehrbücher selten einer weitläufigen Vorrede bedürfen, so scheint mir doch das gegenwärtige in Beziehung auf die bisherige Bearbeitung der Wissenschaft, die es zum Gegenstand hat, einige Ausnahme von der Regel zu machen, und mir die Verbindlichkeit aufzulegen, mich über die Veranlassung, die Beschaffenheit, die Form und den Zweck desselben in so weit näher zu erklären, als es die Gränzen einer Vorrede verstatten.

Als ich vor einigen Jahren Privatvorlesungen über die theoretische und praktische Philosophie mir selbst zum Unterricht zu halten anfieng, so bot sich mir die Theorie der schönen

Wissenschaften als die schicklichste und nützlichste Vorbereitung zu den übrigen Theilen der Philosophie an. Sie hängt nicht nur mit dem ersten Unterrichte in den Sprachen näher zusammen, sondern sie ist auch an sich einer vorzüglich faßlichen und systematischen Bearbeitung fähig, und macht Anfänger auf eine angenehme Art mit dem eigentlichen Geschäfte des Philosophen bekannt, welches darinn besteht, daß man genau und richtig beobachtet, abzieht, verallgemeinert, folgert, und sich ein wohlzusammenhängendes Gebäude von Gedanken aufführt. Eben daher kann sie auch als ein wichtiges Mittel gebraucht werden, theils um Anfängern überhaupt Geschmack an der Philosophie beyzubringen, theils um ihnen in der Folge die Vorschriften der Logik in ihrer Anwendung verständlicher zu machen, und durch die Nacherinnerung tiefer einzuprägen, theils um ihnen den Uebergang zu den abstractern und verwickeltern Untersuchungen der Me-

taphysik, des Staatsrechtes und der Politik zu erleichtern und zu sichern. Sehr richtig bemerkt Home, daß man nach der gemeinen Methode der Erziehung die Jugend ohne den geringsten vorbereitenden Unterricht in die tiefste Philosophie stürze, und daß man in dieser Rücksicht die wissenschaftliche Kritik als ein mittleres Glied betrachten könne, wodurch die verschiedenen Theile der Erziehung in eine zusammenhängende Kette verbunden werden. Wie vielmehr muß nicht diese Bemerkung von unserer Art die Wissenschaften zu treiben, besonders in den gegenwärtigen Zeiten, gelten, wo es für den Lehrer, der sich der gemeinnützigern Bestimmung alles öffentlichen Unterrichtes und der Fähigkeiten seiner Zuhörer immer lebhaft bewußt bleibt, oft so schwer zu entscheiden ist, wie weit er diese um der nöthigen Gründlichkeit willen mit den Streitigkeiten über die ersten Gründe der menschlichen Erkenntniß bekannt machen, wiefern er sich in den Schranken der

Vorbereitung halten, und wie viel er dem künftigen eigenen Studium seiner Zuhörer nach ihrer verschiedenen Bestimmung überlassen solle! —

Sowohl dieser Gesichtspunkt, als auch die Natur der noch nicht genug bearbeiteten Wissenschaft des Schönen setzten mich in die Nothwendigkeit, und zugleich in die Verlegenheit, nach eigenem Plane zu lesen. Eine Vorlesung ohne Leitfaden aber gleicht einer Seereise ohne Charten, wo man nie recht weiß, wo man war, und wo man seyn wird, des langen Weges leicht überdrüßig wird, und weniger Nutzen von seiner Reise zieht. Kaum konnte ich mich daher noch einmal überwinden, auf diese Art zu lesen, und es blieb mir weiter nichts übrig, als entweder das Vorlesen über diese Wissenschaft ganz und gar einzustellen, wozu ich sehr geneigt war; oder ein eigenes Lehrbuch zu schreiben, wozu ich mich mit allerley Gründen überreden mußte, indem ich mir zwar die Kräfte, aber nicht genug Beharrlichkeit zutraute, das

Ideal, das mir von der Bearbeitung dieser Wissenschaft im Kopfe schwebte, jemals bis auf einen gewissen Grad zu erreichen, den Mangel an Vollendung lebhaft empfand, und mehr Lust zur Verfertigung kleinerer Werke in mir verspührte. Es hat doch auch seine angenehme Seite, dachte ich bey mir selbst, sich irgendwo anzubauen, und eine beständige Veranlassung zu Ausbesserungen, Aenderungen und neuen Anlagen zu haben. Auch die kleinste Abhandlung macht viel zu schaffen, wenn sie, wie billig, Fragment eines grossen Ganzen seyn soll. Man kann ferner durch frühzeitige, doch nicht zu lange fortgesezte, Uebungen im Compendienstyl den Grund zu einer guten Schreibart legen. Ueberdieß werden Lehrbücher nie als vollendete Werke angesehen, und finden immer eine gute Aufnahme, wenn sie einigen Werth haben, wenn sie Wissenschaften betreffen, die noch nicht genug bearbeitet sind, und wenig Aufmunterung genies-

sen, (wie dieß bey der Theorie der schönen Wissenschaften der Fall ist) und wenn sich auf die Nachhülfe ihrer Verfasser mit Wahrscheinlichkeit rechnen läßt. Jedoch zur Sache!

Die Kritik läßt sich, wie jede andere Wissenschaft, auf verschiedene Art bearbeiten, und ist auch von dem Geiste des jedesmaligen Zeitalters, worinn sie bearbeitet wurde, verschiedentlich geformt worden. Wer sich nun bey einer neuern Bearbeitung dieser Wissenschaft nicht blos an das Hergebrachte halten, sondern weiter gehen, und sich einen richtigen Begriff von der vortheilhaftesten Behandlung, von den nöthigsten Erweiterungen, und von dem wahren Zwecke derselben verschaffen will, wird dieses Vorhaben nicht glücklicher bewerkstelligen können, als wenn er vorher die verschiedenen Gestalten und Zwecke, welche die Kritik in alten und neuen Zeiten gehabt und erhalten hat, nach ihren gegenseitigen Vortheilen und Mängeln in Erwägung zieht.

Die Alten blieben meistens bey der unmittelbaren Empfindung stehen, und begnügten sich, die verschiedenen Formen des Schönen zu beobachten, und mit eigenen Namen zu bezeichnen. Sie lasen aus ihren besten Mustern schöne, kunstvolle Stellen zusammen, zergliederten die Schönheiten und Fehler derselben, unterschieden dieselbe durch eigene bestimmte Namen und Erklärungen, zogen allgemeine Regeln der guten Schreibart daraus ab, die sie unter gewisse Rubriken vertheilten und untereinander verknüpften, aber in keinen systematischen Zusammenhang brachten, und gewöhnten die Anfänger in der Kunst frühzeitig theils diese Schönheiten nachzuahmen, theils auch sich ein einziges Muster der Nachahmung zu wählen. Es ist keinem Zweifel unterworfen, daß die Methode der Alten unmittelbar zur Ausübung führte, daß der Geschmack angenehmer und wirksamer durch anschauliche Vorhaltung und durch genaue Zergliederung

der Schönheiten und Fehler der Schreibart, als durch abstracte Untersuchungen über die Natur des Schönen überhaupt, und über die Kräfte und Wirkungen der menschlichen Seele gebildet wird, und daß man in jeder Kunst und Wissenschaft, worinn man es zur Vollkommenheit bringen will, mit der Nachahmung den Anfang machen muß. Wir denken hierinn anders: wir gehen zu sehr in's Grosse, wir scheuen oder verachten wohl gar detaillirte Kritiken, wir sprechen lieber von Originalität als von Nachahmung, und möchten oft lieber alles der Natur, und nichts der Kunst zu verdanken haben. Die Methode der Alten hatte jedoch bey allen ihren Vorzügen auch ihre fehlerhafte Seiten, und die Kritik artete bald in leeres Gewäsche und Wörterkram aus, nachdem sich schwache Köpfe damit befaßten, und die griechische Freyheit verloren gieng. So giengen z. B. die Alten in der Bemerkung aller der kleinern Umstände, die zur Wirkung einer Stel-

le oft ſo viel beytragen, nicht ſelten zu weit: ſie unterſchieden gewiſſe Schönheiten des Ausdruckes, die entweder gar nicht oder nur in nichts bedeutenden Umſtänden von einander verſchieden ſind, und vervielfältigten alſo ohne Noth die Anzahl derſelben, ſo wie ſie auch eine Menge Figuren aufſtellten, die der Aufmerkſamkeit des Redners oder Dichters nicht werth ſind, und ihnen nur zufälliger Weiſe in Wurf kommen können. Sie zogen ferner durch dieſe Methode manchen knechtiſchen Nachahmer, Sophiſten und Declamator. In der Folge der Zeit wurde auch die Kunſtſprache mit vielen überflüſſigen und unbeſtimmten Wörtern überladen, und allmählig verdorben. Ariſtoteles vornehmlich hatte ſich die Mühe gegeben, den vieldeutigen und tropiſchen Wörtern, womit man die Schönheiten und Fehler der Rede häufig bezeichnete, und zum Theil definirte, einen beſtimmten Begriff unterzulegen; aber ſeine Nachfolger waren hierinn weniger

genau, und in dem Gebrauche der Kunstwörter sehr unbeständig, indem sie bald die gewöhnliche Bedeutung der Wörter verliessen, bald neue Wörter einführten, ohne einen bestimmten Begriff damit zu verbinden, bald Wörter von einerley Bedeutung in verschiedener Bedeutung nahmen, bald auch verschiedene Begriffe um eines gemeinsamen Namens oder einer geringen Aehnlichkeit willen mit einander verwechselten. Es verdient hier noch bemerkt zu werden, daß sich in den Schriften der Griechen mehr philosophische Nachforschung und eine bestimmtere Kunstsprache finden, als in den Werken der Römer, denen man doch in den neuern Zeiten am meisten gefolgt ist. — Die Alten giengen in der Beobachtung der verschiedenen Gestalten des Schönen noch weiter, und bemerkten nicht nur die äußere Form, sondern auch die Wirkung des Schönen auf den innern Sinn, und gaben von vielen Schönheiten der Rede die Merkmale ihrer verschiedenen Wir-

kungen an, welches sowohl zur richtigen Empfindung, als auch zur glücklichen Nachahmung ungemein viel beyträgt. Doch sind sie auch hierinn zuweilen etwas spizfündig und unbestimmt. — Endlich beschäftigten sich die Alten mehr mit der Theorie der Beredsamkeit, besonders der gerichtlichen, als mit der Theorie der wörtlichen Darstellung überhaupt. Jene führte zu den wichtigsten Ehrenstellen im Staate, und die Uebung in derselben war unentbehrlich: daher wurden die Lehren von der Erfindung, von der Behandlung der Rechtssachen, von der Action ꝛc. (die wir nicht sehr günstig zu beurtheilen pflegen, weil wir keinen eigentlichen Redner mehr zu bilden haben) so sehr hervorgehoben, und andere nicht minder wichtige Theile der wörtlichen Darstellung, die aber weniger Einfluß auf die öffentliche Beredsamkeit hatten, so sehr zurückgesezt. Darinn unterschieden sich noch insbesondere die Griechen

und Römer von einander: daß diese in der Kritik alles, selbst zum Theil die Kunstsprache, von jenen borgten, und die Schriften der Griechen nicht immer völlig genau zu übersetzen vermochten; daß jene auch die Theorie der Poesie mit einer ihres erhabenen Geschmackes würdigen Gründlichkeit bearbeiteten, wie aus den Ueberresten der höchst vortreflichen Aristotelischen Poetik erhellet, diese hingegen sich mehr auf die Redekunst einschränkten, und nach Horazens gültigem Zeugnisse einen nicht sehr feinen poetischen Geschmack hatten; daß jene endlich sich in manche tiefere Untersuchungen über die Natur, die Wirkung, die Verwandtschaft des Schönen mit dem Guten ꝛc. einliessen, diese hingegen blos bey der praktischen Anwendung stehen blieben, und überhaupt weniger Speculationsgeist besaßen. — Noch verdient bemerkt zu werden, daß die Griechen sich nie mit einer allgemeinen Theorie der schönen Künste und Wissenschaften befaßten, ob

sie gleich die Familienähnlichkeit derselben bey aller Verschiedenheit der Züge so gut, wo nicht besser, als die cultivirteste Nation der neuern Zeiten kennen mußten. Der Grund hievon lag meines Erachtens nicht sowohl darinn, daß man vorher das Besondere genau untersuchen muste, ehe man zum Allgemeinen aufstieg, denn so methodisch verfährt der menschliche Geist nicht leicht für sich selbst, und Phantasie und Witz sind von jeher gar sehr geschäftig gewesen, grosse Gebäude zu entwerfen, die hintennach von der Vernunft geprüft werden mußten; noch darinn, daß ihre Theorie der Empfindungen für diesen Zweck nicht hinlänglich gebildet war, denn eben dieser Zweck würde sie zu mehrerer Bearbeitung derselben von selbst geleitet haben, und die Materialien dazu finden sich doch wirklich in ihren Schriften hin und wieder zerstreut; sondern der Grund hievon lag vornehmlich in ihrer Verfassung, nach welcher die Beredsamkeit und die Poesie ein

politisches Interesse hatten, und folglich die Theorie derselben auf das fleißigste und mit beständiger Hinsicht auf die praktische Anwendung bearbeitet und gelehrt werden mußte. Gesezt aber, es hätte ein zur Kunst und zur Speculation gebohrnes athenienſisches Genie in der glänzenden Periode Athens sich unterfangen, eine allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften zu schreiben, so würde dieses Unternehmen durch die vortheilhaftesten Umstände der Zeit und des Ortes begünstiget worden seyn, worunter man vornehmlich den schon seit Jahrhunderten ohne fremde Beyhülfe gebildeten und allgemein verbreiteten richtigen und feinen Geschmack der Griechen, den frühzeitigen Unterricht in der Kunst, die grosse Menge der vortreflichsten in einem engen Bezirke vereinigten Dichter, Redner und Philosophen, die tägliche Gelegenheit den Sinn für die Kunst zu nähren und zu schärfen, und die so reiche, so geschmeidige Sprache rechnen muß.

In den neuern Zeiten haben sich die Gelehrten auf eine sehr verschiedene Art mit der Kritik des Geschmackes beschäftiget. Bald nach der Wiederherstellung der Wissenschaften fiengen einige an nach Platonischen Begriffen, wiewohl ohne sonderlichen Erfolg, über die Natur des Schönen zu philosophiren. Der bey weitem grössere Theil der Gelehrten beschäftigte sich damit, die rhetorischen Schriften der Alten, besonders der Römer, zu commentiren, abzukürzen, zum Unterricht der Jugend bequemer einzurichten, zu berichtigen, oder im Gegentheil mit neuen Fehlern, mit kritischen Kleinigkeiten zu bereichern, und unter einem Wuste von Gelehrsamkeit zu begraben. Diese rhetorischen Arbeiten hatten Anfangs ihren grossen Werth, weil sie den Saamen der Gelehrsamkeit und des Geschmackes ausstreuten, aber kamen beym Fortgange der Wissenschaften gröβtentheils in Vergessenheit. Noch heut zu Tage haben die elementarische Werke, welche zum

Unterricht der Jugend gebraucht werden, Materie und Form der alten Redekunst beybehalten; und, ob sie gleich bey veränderter Gestalt unserer Beredsamkeit ihren eigentlichen Zweck nicht erfüllen, so dienen sie doch immer dazu, die Verbindung der alten und neuen Litteratur zu unterhalten. So sind also die rhetorischen Schriften der Alten zur Grundlage alles Unterrichtes in der Kritik gemacht worden, aber haben auch zugleich den weitern Fortschritten der Kritik manche Hindernisse in den Weg gelegt: denn indem man sich zu sehr an die Begriffe, Eintheilungen und Vorschriften der alten Rhetoriker hielt, und eine nicht rein schöne Kunst, deren Zweck mehr in Erweckung sinnlicher Vorstellungen als sinnlicher Empfindungen besteht, gleichsam als Norm der übrigen schönen Künste aufstellte, so wurde man eben dadurch an einer vollständigen Aufzählung aller Formen und Aeusserungen des Schönen verhindert, und schrieb oft der Poesie Gesetze vor, die nur

der

der Beredsamkeit gelten. Die Fähigkeit das Schöne zu fühlen ist bey den meisten Menschen ziemlich eingeschränkt, und nur auf gewisse Gegenstände determinirt, wozu auch die Gewohnheit noch vieles beyträgt.

Diejenigen, die besonders an der prosaischen Darstellung Geschmack finden, oder sich mit der Theorie derselben vorzüglich beschäftigen, haben daher meistens wenig Geschicke zur Kritik der Dichter, und sind geneigt, diesen Sprache, Ton und Gang der Redner vorzuschreiben. Man mag eine Theorie aller schönen Künste und Wissenschaften oder nur der wörtlichen Darstellung überhaupt schreiben, so darf man nicht von der Redekunst ausgehen, oder dieselbe in den Vordergrund stellen, und die charakteristischen Unterschiede zwischen der Poesie und der Beredsamkeit nicht aus den Augen setzen. — In den neuesten Zeiten wurde man es müde, immerfort blos die Fußsteige der Alten zu betretten, suchte sich eine neue Laufbahn zu er-

öffnen, und verfiel natürlicher weise auf das, was die Alten noch zu leisten übrig gelassen hat-ten, auf die Erforschung der Gründe und Ursachen der Regeln und Wirkungen des Schönen, die Festsetzung allgemeiner Grundsätze des Schönen, und die systematische Bearbeitung der Kritik. Worauf gründen sich, fragte man, die Regeln, denen die Alten in ihren Schriften folgten, und die auch für uns verbindlich seyn sollen? Warum bringt das Schöne so verschiedene Wirkungen hervor? Wenn wir uns nicht auf blosses Ansehen, blosse Willkühr, und trügliche Empfindung stützen und verlassen sollen, so müssen die Vorschriften und Erklärungen der Kritik aus der Natur der menschlichen Seele hergeleitet, und auf den innern Sinn zurückgeführt werden! Diese psychologischen Untersuchungen führen zwar nicht unmittelbar zur praktischen Anwendung und Bildung des Geschmackes, aber sie dienen zur festern wissenschaftlichen Begründung der Kritik des Ge-

schmackes, zur sichern Beurtheilung der Werke der Kunst, und zur Verbesserung der schönen Erkenntniß. Man ist auch hierinn zuweilen zu weit gegangen, und hat sich in Subtilitäten und Hypothesen eingelassen, die eher in die speculative Psychologie, als in die Kritik des Geschmackes oder die Aesthetik gehören. — Zu den merkwürdigsten Veränderungen der Kritik in den neuesten Zeiten gehört ohne Zweifel die wissenschaftliche Bearbeitung derselben, die unter uns Baumgarten zuerst unternommen hat; — eine Unternehmung, die seit der Zeit einige der berühmtesten Gelehrten des Auslandes, selbst Burke, von dem man eher alles erwarten sollte, für möglich und nützlich gehalten, und ernstlich gewünscht haben. Wenn irgend eine der neuern Nationen Geschicke dazu hat, so ist es gewiß die unsrige: denn wir haben in unsre nothwendigste Metaphysik mehr Deutlichkeit und Ordnung, in unsre metaphysische Sprache mehr Reichthum gebracht, und

uns an das abstracte Denken mehr gewöhnt, als andere Nationen. Baumgarten gründete die Theorie des Schönen auf die Theorie der undeutlichen oder sinnlichen Erkenntniß, daher er ihr auch den Namen der Aesthetik gab, und leitete aus dem Begriffe der sinnlichen Vollkommenheit, als dem höchsten Begriffe und Grundsatze des Schönen, die allgemeinen Eigenschaften und Regeln des Schönen in systematischer Ordnung her, wodurch er die Kritik zur Wissenschaft erhob, und die Kunstrichter in Stand setzte, von den Urtheilen ihres Geschmackes Grund anzugeben. Seine Aesthetik ist mehr nicht, als Theorie der schönen Erkenntniß überhaupt, Grundwissenschaft des Schönen, Logik der untern Erkenntnißkräfte angewandt auf die schönen Wissenschaften, so wie er sie auch selbst definirt, und wofür er sie vermuthlich angesehen wissen wollte. Sie ist, wie es der Augenschein lehrt, nicht Theorie aller schönen Künste und Wissenschaften; denn alle

Beyspiele sind aus den letztern entlehnt, und die Erklärungen und Lehrsätze haben bey aller ihrer Allgemeinheit mehr fruchtbare Beziehung auf die schönen Wissenschaften, als auf die schönen Künste. Es ist etwas anders, die Natur eines abstracten Begriffes für sich zu untersuchen und zu entwickeln, etwas anders, die abstracte Erkenntniß auf wirkliche Gegenstände anzuwenden, deren Natur nur durch fortgesetzte fleißige Beobachtungen ergründet werden kann. So würde man z. B. nur zu sehr unbestimmten und Sachleeren Grundsätzen in der Theorie der schönen Künste gelangen können, wenn man dieselbe durch blosse Untersuchung der Natur der untern Erkenntnißkräfte, durch blosse Schlüsse a priori ohne weitere Beobachtung ergründen zu können sich bereden wollte. Auch der Erfinder der Aesthetik mußte bey der Anwendung der Theorie der Sinnlichkeit auf die schönen Wissenschaften selbst beobachten, und die Beobachtungen Anderer zu Rathe

ziehen; und, ungeachtet er wirkliches Gefühl für das Schöne zeigte, und in der Auswahl treffender Beyspiele seinen deutschen Commentator Herrn Meier übertraf, so merkt man es doch seiner Aesthetik wohl an, daß er oft mehr aus abstracten Begriffen, als aus anschauender Erkenntniß philosophirt; (daher die vielen unnützen Unter- und Nebeneintheilungen) und daß seine Analyse auch darum oft eingeschränkt und minder fruchtbar werden muste, weil er seine Lehrsätze vornehmlich aus den Schriften der alten und neuern Rhetorikern abzog, und nicht die Erscheinungen der ganzen schönen Welt in den Werken und Theorieen der übrigen schönen Künste hinlänglich beobachtete, und zu Hülfe nahm. Allein dieß seye nicht zur Herabsetzung der Verdienste dieses scharfsinnigen Philosophen gesagt! denn er hat für seine Zeiten vieles geleistet, und es hat noch heut zu Tage, da man doch in der Theorie der Poesie und der übrigen schönen Künste weiter gekom-

men ist, grosse Schwierigkeiten, nur eine voll-
ständige allgemeine Theorie der schönen Wissen-
schaften, geschweige aller schönen Künste, wo-
von einige in der Theorie noch nicht genug be-
arbeitet sind, aufzustellen. Die letztere würde
vielleicht sicherer und leichter so bewerkstelliget
werden können, daß man nämlich das Geschäf-
te theilte: anfangs die Theorie der in der Zeit
wirkenden energischen oder musikalischen Künste,
denen ohnehin einerley Hauptbegriffe und Re-
geln zum Grunde liegen, und die Theorie der
im Raume wirkenden Künste, jede für sich be-
sonders, bearbeitete, und ihre Aehnlichkeiten
und Verschiedenheiten bemerkte; und hernach
erst zur allgemeinen Vergleichung und Unter-
scheidung aller schönen Künste fortgienge. Eine
solche Aesthetik, in welcher bey jeder wichtigern
Erklärung, bey jedem Lehrsatze die Aehnlichkei-
ten und Verschiedenheiten, die Schwierigkeiten
und Vortheile in der Verfahrungsart jeder
einzelnen schönen Kunst verglichen und abge-

messen, und die Hauptbestimmung derselben, die Möglichkeit und Leichtigkeit sie zu einer gemeinschaftlichen Wirkung zu verbinden, bestimmt angegeben würden, würde ohne Zweifel für den Künstler und Philosophen höchst interessant seyn, und der Kunst selbst in mancherley Rücksicht wichtige Dienste leisten. Sie mag aber früher oder später, auf diese oder jene Art, und, wie es sehr wahrscheinlich ist, nur allmählig durch fortgesezte Vergleichungen einzelner Künste in einzelnen Theilen und durch häufige Nachbesserungen mehrerer Köpfe zu einiger Vollkommenheit gelangen, so wird sie doch nie einen Theil des öffentlichen Unterrichtes ausmachen können: denn für Anfänger wäre sie zu hoch und zu vielseitig, und würde nur die Anzahl der halbaufgeklärten Köpfe und Kunstschwäzer vermehren. Es wird vor der Hand am rathsamsten seyn, daß man die allgemeine Theorie der schönen Wissenschaften noch fleissiger bearbeitet, aber dabey zugleich

alles benuzt, was sie mit den andern schönen Künsten Gemeinschaftliches haben, die Erklärungen und Lehrsäze derselben so viel möglich verallgemeinert, damit sie auf die übrigen schönen Künste unter den nöthigen Bestimmungen und Einschränkungen angewandt werden können, und eine allgemeine Einleitung vorausschickt, worinn der Begriff des Schönen überhaupt nach seinen mannichfaltigen Beziehungen genauer untersucht wird, die schönen Künste und Wissenschaften richtig definirt und classificirt, ihre allgemeine und besondere Grundsäze auseinander gesezt, und die allgemeinen Erfordernisse zur Hervorbringung und zum Genuß schöner Kunstwerke bestimmt angegeben werden. Noch ist zu bemerken, daß man unter jener Grundwissenschaft des Schönen auch die Theorie aller schönen Künste und Wissenschaften in gewissem Sinne begreifen, und so nach dem Erfinder der Aesthetik auch die Erfindung der leztern beylegen kann, insoferne näm-

lich diese sich auf jene gründen muß, und bloß aus sinnlichen Erfahrungen und Beobachtungen ohne allgemeine Begriffe und Grundsäze keine Lehrgebäude errichtet werden können. Allein die Ehre dieser Erfindung besteht denn doch mehr in Worten, als in der Sache selbst, und das muß um des Mißbrauches willen erinnert werden: denn viele, besonders Anfänger, bereden sich leicht, daß sie mit jenen allgemeinen und abstracten Begriffen sich zugleich alles vorstellen, was darunter begriffen ist, und darauf zurückgeführt werden kann, mittelst derselben die wahre Natur, Eigenschaften und Wirkungen der schönen Künste und Wissenschaften erkennen, den ganzen Werth eines Kunstwerkes darnach beurtheilen können, und sich nun um weitere sinnliche Erkenntnisse durch Erfahrungen und Beobachtungen, und um weitere oft verwickelte mühsame Untersuchungen nicht mehr zu bekümmern haben. Die Kunst so wenig als möglich von einer Sache

zu verstehen, und doch fertig darüber urtheilen zu können, ist wirklich verführerisch. Auch hat es die Erfahrung gelehrt, daß die Kritik bey uns zuweilen, statt von der Empfindung auszugehen, von allgemeinen metaphysischen Grundsätzen ausgieng, diese in ihrer größten Allgemeinheit auf die Werke des Geschmackes anwandte, und gewisse Schönheiten aus denselben hinweg, und andere hinein philosophirte, so daß man sich wundern mußte, wohin und woher diese Schönheiten kamen.

Jedoch um wieder auf Baumgartens Aesthetik zu kommen, so ist sie blos als allgemeine Theorie der schönen Wissenschaften betrachtet noch vieler Verbesserungen fähig. Er selbst hat nicht einmal das erste Lehrstück des theoretischen Theiles von der Schönheit der Gedanken vollständig geliefert, und wir würden den Rückstand der übrigen Lehrstücke noch mehr zu bedauern haben, wenn sie uns nicht einigermassen von Meiern ersezt worden wä-

ren; der bekanntlich die Aesthetik nach einem handschriftlichen Collegium ihres Erfinders commentirte, und manches hinzufügte, aber auch manches nicht so ganz nach dem Sinne seines Vorgängers ausführte, und zu weitschweifig vortrug. Baumgartens Hauptverdienst um die Aesthetik besteht darinn: daß er die Natur und den Unterschied der sinnlichen und deutlichen Erkenntniß mit bewundernswürdiger Genauigkeit analysirte, die besondere Arten und Gesetze des Schönen auf Einen Grundbegriff und Grundsatz zurückführte, und eben dadurch allen denjenigen, die nach ihm über die Natur des Schönen und des Geschmackes philosophirt haben, und noch weiter philosophiren werden, die Bahn eröffnete. So sehr auch diese neue Aesthetik Anfangs in den Schulen der Philosophen, zum Theil wegen ihrer wissenschaftlichen Form, erhoben wurde, so wenig fand sie doch bey dem größern Theil des Publikums Eingang, und kam nach und

nach beynahe in Vergessenheit, woraus sie neuerdings Herr Eberhard durch seine Theorie der schönen Wissenschaften zu reissen sich rühmlich bemüht hat. Einige machten sich über den Contrast der schwerfälligen steifen demonstrativen Methode der Aesthetiker mit der ungezwungenen Leichtigkeit und Munterkeit der Musen lustig; denn bey uns ergießt sich der Wiz gar gerne über wissenschaftliche Angelegenheiten und Schulsachen. Andere, die ihren Geschmack aus den rhetorischen und poetischen Werken der Alten und Neuern bildeten, betrachteten die Aesthetik so gar in einem gehässigen gefährlichen Lichte: sie beklagten sich über allzuabstracte Vorstellungsart und Sprache, über barbarisches Latein und buntscheckigen halb pedantischen halb schöngeisterischen Vortrag, über so viele unnütze Unter- und Neben-eintheilungen ꝛc. wodurch der Geschmack junger Leute frühzeitig unterdrückt, das Studium der Alten gehindert, und scholastische Barba-

rey wiederum eingeführt würde; — und verkannten also den eigentlichen Werth der Aesthetik. Allein wenn man den wahren Werth dieser Wissenschaft, und die mancherley wichtigen Vortheile erwägt, die sie der deutschen Philosophie und der Kritik schon geleistet hat, so möchte man wohl den Schulwitz und den Eifer ihrer Gegner, so gegründet er auch in manchen Stücken war, in die Classe so mancher anderer gelehrten Lächerlichkeiten setzen; und wenn man die Lage der Philosophie zu Baumgartens Zeiten erwägt, die einen solchen Uebergang aus den düstern Gegenden der Speculation in die reizendere Gefilde der schönen Künste nothwendig machte, und die er selbst merklich verbesserte und verfeinerte, so wird man ihm die Fehler seines Zeitalters wohl zu gut halten dürfen.

Aus den angeführten Bemerkungen läßt sich schon zum Theil von selbst abnehmen, was man zur Erweiterung und Bereiche-

rung, so wie auch zur vortheilhaftesten Behandlungsart der Aesthetik etwa noch thun könne und müsse.

Ohne Zweifel wird derjenige dem Ideal der Aesthetik am nächsten kommen, und auf den allgemeinsten Beyfall zählen dürfen, der das Gute der verschiedenen Methoden die Kritik zu behandeln ohne Uebertreibung und mit Weglassung aller damit verbundenen Fehler und Mängel zu vereinigen sich bemüht; der den feinen Geschmack und den Fleiß der Alten in der Beobachtung und Aufzählung der verschiedenen Formen, Wirkungen und Mittel des Schönen, und ihre Genauigkeit in der Bestimmung der Kunstsprache mit dem philosophischen und systematischen Geiste der Neuern in Aufsuchung der Gründe des Schönen und der gemeinschaftlichen Gesetze der schönen Künste verbindet; der die abstracte Erkenntniß vom Schönen und vom Geschmacke durch fortgesezte Erfahrungen, Beobachtungen und

bedachtsame Schlüsse vermehrt und verbes-
sert, und die allgemeine Theorie der schö-
nen Wissenschaften durch allseitige Beob-
achtung und Vergleichung der übrigen schö-
nen Künste erweitert, und damit das natür-
liche schwesterliche Band der schönen Künste
und Wissenschaften noch enger und fester
knüpft; der endlich alle seine Bemerkungen
über die Kunst so faßlich vorträgt, und in ei-
nen so bestimmten und gefälligen Zusammen-
hang bringt, daß es für seine Leser gleichsam
ein Problem wird, zu entscheiden, ob sie mehr
den Weltweisen, oder mehr den Kunstverstän-
digen in ihm bewundern sollen.

Um noch bestimmter von der Sache zu re-
den, so läßt sich die allgemeine Theorie ins-
besondere noch in folgenden Stücken verbessern
und erweitern. Erstlich sollte man den all-
gemeinen aus dem Grundbegriffe der sinnlichen
Vollkommenheit hergeleiteten Eigenschaften des
Schönen und der guten Schreibart theils mehr

frucht-

fruchtbare Beziehung auf die praktische Anwendung, theils auch hier und da mehr reine Allgemeinheit zu geben suchen. Die Verwechslung der allgemeinen und besondern Eigenschaften des Schönen verwirrt, und veranlaßt zu manchen schiefen Kritiken. Es kommt hier freylich meistens nur auf das Mehr oder Weniger an, welches im gemeinen Leben gewöhnlich verwechselt, und durch einerley Wörter bezeichnet wird; aber der Aesthetiker muß dies genau unterscheiden, und sich bestimmt ausdrücken. Zweytens sollte man (und dies ist ein noch weit wichtigerer Punkt) die besondere Arten des Schönen in den Gedanken, in der Diktion, im Mechanischen des Ausdruckes, in der Zusammensetzung und Ausführung, ihre Grade, Mischungen, Wirkungen und wirkende Kräfte noch sorgfältiger untersuchen, und deutlicher bemerken, als bisher geschehen ist. Je mehr sich der Geist des Details, besonders in praktischen Disciplinen, dergleichen

die Aesthetik ist und seyn soll, ausbreitet, de-
sto mehr wird unsere Erkenntniß aufgeklärt,
und desto passender und bestimmter werden die
Vorschriften der Theorie. Allein die Sache
hat ihre grosse Schwierigkeiten, und es erfor-
dert einen gewissen philosophischen Tact, um
hierinn weder zu wenig noch zu viel zn thun.
Die Sprache hat zu wenig Ausdrücke für die
unendliche Mannichfaltigkeit von Empfindun-
gen, womit uns unser Selbstgefühl bekannt
macht; sie hat für viele sehr unterschiedene Em-
pfindungen keinen oder nur einerley Namen,
und drückt selten den Grad ihrer Stärke, noch
vielweniger den Grad ihrer Mischung, durch
eigene Wörter aus. Je geübter die Phanta-
sie, und je zärter das Gefühl des Aesthetikers
oder Kritikers ist, desto feiner und genauer
unterscheidet er die Empfindungen, desto mehr
fühlt er aber auch die Armuth der Sprache,
besonders der unsrigen. Es gibt zwar mehrere
Mittel sich seiner Bemerkungen den Hinder-

nissen der Sprache zum Trotz zu versichern. Man kann vornehmlich die griechische Sprache und besonders die Schriften des Aristoteles und des Hermogenes, zuweilen auch die Etymologie seiner eigenen Sprache, die Kunstsprache der verschiedenen schönen Künste, und noch mehr die Wörterbücher anderer Nationen, deren sich auch Lambert in seiner Architektonik wohl zu bedienen wußte, mit Nutzen zu Rathe ziehen; und selbst wenn uns alle diese Hülfsmittel im Stiche lassen, dennoch seine Bemerkungen täglich und stündlich durch Betrachtung der Werke der Kunst erneuern und fest halten. Aber wenn es nun darauf ankommt, seine Gedanken mit möglichster Schonung des Sprachgebrauches und der Sprachreinigkeit, und ohne Umschreibungen und pedantische Steifigkeit mit Kürze und Leichtigkeit in seiner eigenen Sprache auszudrücken, so findet man sich nur gar zu oft in der größten Verlegenheit. Indessen läßt sich doch vie-

les thun, und die Sache wird dadurch erleichtert, daß man in Schriften, die zur Belehrung des Publikums geschrieben werden, nicht alles thun, und sich auch auf die Unterscheidungskraft seiner Leser verlassen darf und muß. Man darf nämlich nicht zu fein, zu genau unterscheiden, damit die Begriffe nicht ihre Haltbarkeit und Anwendbarkeit verlieren; und die Grade des Schönen nicht zu sehr häufen, damit man nicht vor lauter Deutlichkeit minder deutlich werde, oder die schnelle Uebersicht des Ganzen verhindere. Drittens würde es zur vollständigern Erkenntniß des Schönen und der sinnlichen Kräfte, zur genauen Würdigung der Produkte des Geschmackes, und zur Beförderung desselben ungemein viel beytragen, wenn man die Natur, die Gründe der Verschiedenheit, den Werth und die verschiedene äußerliche und innerliche Beförderungsmittel des Geschmackes noch ausführlicher und genauer untersuchen wollte. (Diese

Untersuchungen machen den zweyten Theil dieses Werkes aus, und ich behalte mir vor, am schicklichen Orte davon Rechenschaft zu geben.)

Was die Behandlungsart der Aesthetik, besonders in akademischen Lehrbüchern betrift, so hat sie mit andern Wissenschaften die wesentlichsten Erfordernisse des wissenschaftlichen Vortrages, reine und klare Begriffe, scharfe und kurze Erklärungen, strenge Beweise, bündigen Zusammenhang ohne ängstliche Schulmethode, und einen klaren gedrängten, weder pedantischen noch schöngeisterischen, Ausdruck gemein. Da aber die praktische Anwendung ihr Zweck ist, so wird der Aesthetiker sich nicht zu tief in die Metaphysik einlassen, von den Erklärungen und Eintheilungen der Philosophen keinen uneingeschränkten Gebrauch machen, und sein Verdienst nicht in spitzigen Unterscheidungen und in Aufsuchung versteckter Schönheiten setzen dürfen; sondern Be-

obachtung und gesunde Vernunft werden ihn immer mehr auf das Wirkliche und Praktische, das Offenbare und Gemeinnützigere hinführen müssen. Es ist zwar sehr angenehm, einem Mendelssohn oder Hemsterhuis in die feinere Speculationen der Philosophie nachzudringen, und in die geheimere Gänge der menschlichen Seele nachzuschleichen, die besondere Wendung ihres Geistes und ihr vorzügliches Talent zu bemerken, womit sie selbst die abstractesten Untersuchungen zu versinnlichen und zu beleben wissen, und ihre feingesponnenen aesthetischen Bemerkungen auf den gemeinen Menschensinn zurückzuführen, und der praktischen Anwendung näher zu bringen; allein nur wenige sind dieses lehrreichen Vergnügens empfänglich, noch vielweniger dieser Manier gewachsen, wozu etwas mehr als Schulphilosophie erfordert wird.

Die bisherigen Bemerkungen können vielleicht zu einem zweckmässigern Studium der Kritik und

zur richtigern Beurtheilung dieses Lehrbuches dienen, so wie sie auch die Schwäche der Ausführung in demselben etwas stärker in's Licht setzen. Indem ich dieses Lehrbuch nun im Ganzen übersehe, und als eine fremde unbefangene Person im Zusammenhang durchlese, so finde ich wohl selbst, (und es ist beynahe unbescheiden etwas anzumerken, was sich bey Werken von der Art von selbst versteht) daß mir noch manches genauer zu bestimmen, zu berichtigen, abzukürzen oder weiter auszuführen, wegzuschneiden, und noch weit mehr zu ergänzen übrig geblieben ist, und daß es sehr schwer hält, so wie es auch nicht immer rathsam ist, schlimme Gewohnheiten auf einmal abzulegen, die man unvermerkt von dem Geiste seines Zeitalters und seiner Vorgänger, die oft nach so verschiedenen Gesichtspunkten arbeiteten, angenommen hat. Vieles davon kann durch eigenen fortgesezten Fleiß und durch Benutzung lehrreicher Kritiken,

vieles nur durch die vereinigten Bemühungen mehrerer Köpfe verbessert werden.

Was die Form dieses Lehrbuches betrift, so befließ ich mich anfangs der strengsten compendiarischen Kürze, und werde vielleicht auch mit der Zeit die allgemeine und besondere Theorie der schönen Wissenschaften samt der Geschichte derselben in einen mässigen Band zusammenfassen. Allein eine solche Kürze ist in unserer Sprache sehr schwer zu erreichen, wenn man anders nicht der Sprache Gewalt anthun, oder statt eines wahren dogmatischen Stiles sich blos räthselhafter Aufschriften bedienen will. Sie sezt ferner ziemliche Vorkenntnisse bey Zuhörern und Lesern voraus, die aber in der Aesthetik dermalen noch bey dem grössern Theil vermißt werden. Ausserdem kommt es bey aesthetischen Vorlesungen nicht nur auf richtige Erläuterungen der Begriffe und Lehrsätze, sondern eben so sehr auf gute Wahl der Beyspiele, und geschmackvolle Wahl des

Einzelnen an. Aus diesen Gründen wurde ich bewogen, manches im Texte und in den Noten ausführlicher zu behandeln, als ich anfangs willens war. In Ansehung der Litteratur habe ich mir folgende Regeln vorgeschrieben: daß ich so viel möglich zu den Quellen, besonders zu den Alten, zurückgieng, nur die merkwürdigsten Schriftsteller über jede einzelne Materie, und, einige grössere Werke in der Litteratur der schönen Künste, die hier eine Nebensache ist, ausgenommen, keinen Schriftsteller anführte, den ich nicht selbst gelesen habe. Daher verweise ich meine Leser auf die neuen litterarischen Zusätze zu der Sulzerischen Theorie.

Es seye mir erlaubt, wenn ich anders die Geduld meiner Leser nicht schon zu sehr auf die Probe gestellt habe, noch einige kurze Bemerkungen über den Werth der Kritik und den Gebrauch derselben in Schulen herzusezzen. Die Kritik hat, wie jede andere Wissen-

schaft, zu allen Zeiten, selbst im Alterthume, ihre erklärten Gegner und Vertheidiger gehabt, und man hat schon so vieles wider und für dieselbe geschrieben, daß es eine schwere Aufgabe seyn dürfte, eine so abgedroschene Materie mit einigem Interesse zu behandeln. Es fällt hiebey so gleich von selbst in die Augen, daß die meisten Einwürfe und Declamationen, die man gegen den Nutzen der Kritik vorgebracht hat, sich doch mehr auf die Verderbnisse und Mißbräuche der theoretischen und besonders der ausübenden Kritik, woran Eitelkeit und Leidenschaften immer so vielen Antheil nehmen, als auf die Kritik selbst beziehen, und in sofern oft sehr gegründet sind, oft auch sehr übertrieben werden. Beides muß aber nie mit einander verwechselt werden, wie es doch häufig geschieht. In den neuesten Zeiten hat die Kritik mancherley Schicksale erfahren. Sie ist im Ganzen genommen immer mehr von den Franzosen, als von den Engelländern,

bey denen eine gewisse Antipathie gegen die französische Regelmässigkeit wirkt, geschätzt worden; aber vielleicht hat keine Nation die Kritik jemals so tief herabgesezt, und mit einer Art von Fanatismus verfolgt, als die unsrige in der sogenannten Genieperiode. Es ist bekannt, was unsere schöne Litteratur für eine sonderbare Wendung in den lezten Jahrzehenden genommen hat, und wie unglücklich der Versuch einiger guten Köpfe, vornehmlich bey ihren Nachahmern, ausgefallen ist, unserer Sprache mehr Kraft und Stärke, und unserer Poesie mehr Wirkung auf Sinne und Herz, mehr Deutschheit und Originalität zu geben. Damals entstand eine eigene poetische Independentensecte, die voll innerlichen Lichtes, voll deutscher Kraft und Patriotismus, auf Gelehrsamkeit, gesunde Vernunft, Geschmack, Kunst, Fleiß und Nachahmung mit Verachtung herabblickte, aller Zucht und Ordnung vergaß, und sich in den völligen Naturstand

zurückversezte. Man hätte diese mehr komische als tragische Thorheiten, ob sie gleich sehr lange angehalten, und einen nachtheiligen Einfluß auf unsere Litteratur gehabt haben, und zum Theil noch haben, noch wohl verschmerzen können, wenn sie uns nur zu einem poetischen Hudibras verholfen hätten. An Stoffe fehlte es wenigstens nicht, aber wohl an einem Buttler.

Vielleicht lassen sich die vielen Einwürfe, die man gegen den Werth der Kritik vorgebracht hat, eher durch Bemerkung der Quellen, woraus sie geflossen, und der Beweggründe ihrer Urheber, als durch förmliche Widerlegungen entkräften. Es gibt und wird unter den Künstlern immer einige geben, die gerne ohne viel Studium mit einigem Mutterwitz Genies seyn möchten, und die blos durch natürlichen Instinkt der Kritik zum Troz das Volk zu ergötzen wissen. Diese Leute sind, wie Cicero irgendwo sagt, nicht damit zufrieden, daß man sie nur nicht verachtet, sondern sie

wollen sogar noch gelobt werden, und halten sich für die ächten Söhne der Natur. Die wahren eigentlichen Künstler halten die Kunst und die Kritik in Ehren, weil sie sich selbst dadurch ehren; und wenn sie sich auch zuweilen gegen die leztere erklären, so geschieht dies aus andern Gründen als aus Geringschätzung, wofür es diejenigen, die ihnen nachsprechen, gewöhnlich ansehen. Je weiter sie nämlich in der Kunst gekommen sind, desto mechanischer und alltäglicher werden ihnen die Regeln derselben, desto mehr verlieren sie ihre wahre Brauchbarkeit aus dem Gesichte, desto lebhafter fühlen sie die Unvollkommenheiten, die der Theorie der Kunst noch ankleben, und das Bedürfniß denselben abzuhelfen, worüber sie sich oft nur etwas zu stark ausdrücken. Es geschieht ferner nur gar zu leicht, daß man aus Eifer gegen die Mißbräuche und Verderbnisse der Kritik oder aus Empfindlichkeit der Kritik selbst zu nahe tritt. Die Empfindlich-

keit der Künstler wird nicht nur durch ungerech-
te, sondern auch durch unbillige Kritiken ge-
reizt. Die Theorie muß freylich streng seyn,
keinen Fehler vergeben, und auf die höchste
Vollkommenheit dringen, aber der Beurtheiler
eines Kunstwerkes muß Nachsicht haben, und
alle Umstände erwägen, die zur Entschuldi-
gung und zum Vortheil desselben dienen kön-
nen. Der Geschmack gebildeter Menschen kann
zuweilen der Nationallitteratur voreilen. Wenn
man nun die ersten Geistesprodukte eines Vol-
kes nach dem höchsten Maaßstabe der Kritik
beurtheilt, und von den Künstlern Unmöglich-
keiten fordert, wenn ferner die Achtung und
Belohnung des Publikums mit der Grösse der
Talente, des Fleisses und der Verdienste ihrer
Künstler in keinem Verhältnisse stehen; — wer
wird es alsdann den Künstlern verargen, wenn
sie ihre Empfindlichkeit über dergleichen unbil-
lige, meistens eitle und pralerische, Kritiken
stärker an den Tag legen, als sonst Männern

von gebildetem Geiste und edler Denkungsart zukommt? Dieser Fall scheint wirklich bey unserer Litteratur eingetroffen zu haben. — Unter den blossen Liebhabern der Kunst sieht der grössere Theil (wozu man derzeit noch eine grosse Menge von Gelehrten zählen darf) die Kunst als blossen Zeitvertreib, die Künstler als Galanteriehändler und Taschenspieler, einen guten Styl als eine Waare des Luxus, und die Kritik als Beschäftigung müssiger Köpfe an, die sich die unnütze Mühe gäben, den Geschmack anderer Menschen zu bilden, da doch jedermann ohne ihre Beyhülfe es von selbst empfinde und empfinden müsse, ob ihn ein Werk der Kunst interessire oder zum Gähnen reitze. Es ist vergeblich, Leuten von der Art andere Begriffe beyzubringen, und die Cultur des Geschmackes präcipitiren zu wollen. Die meisten sind mit ihrem natürlichen rohen Gefühle des Schönen vollkommen zufrieden, sehen die Verfeinerung des Geschmackes für ein eben so gros-

ses Uebel an, als übertriebene Delicateſſe im Eſſen und Trinken, und ereifern ſich über den Muthwillen der Kritik, die ſie in ihren Vergnügungen ſtören will. — Andere, die den Nutzen der Kritik nicht gänzlich verwerfen, ſetzen ihn doch darum ſehr herunter, weil ſie weit weniger leiſtet und leiſten kann, als die Trägheit mittelmäſſiger Köpfe für gut findet, weil ſie keine ſo genaue und beſtimmte Vorſchriften gibt, und keine ſo mechaniſche Handgriffe der Ausübung mittheilt, daß man ohne weiteres Nachdenken eben ſo leicht ein Gedicht, als ein Paar Schuhe, verfertigen kann. Die handwerksmäſſige Gewohnheit, nichts als die Handgriffe der Ausübung kennen zu wollen, herrſcht wirklich noch in manchen Kunſtſchulen, und man hat es auch in der Kritik verſucht, durch Topologien, Bilderkäſten, poetiſche Schatzkammern, Reimregiſter ꝛc. Redner und Dichter zu machen. — Andern hingegen iſt das Wenige, was die Kritik leiſtet und leiſten

kann,

kann, schon viel zu viel. Sie haben nämlich bemerkt, daß manche Regeln mehr nicht, als gute Rathschläge sind, daß die besondere Regeln einer Lehre durch neue Entdeckungen oder Gesichtspunkte des Genies manchmal abgeändert werden, und daß sonach die Theorie durch den Fortgang der Kunst immer mehr berichtiget und erweitert wird: dies halten sie für einen natürlichen Beruf sich zu Vertheidigern der Rechte des Genies aufzuwerfen, und es ist in der That seltsam, diese seynwollenden Vertheidiger in einem Athem bald über Fesseln und Unterdrückungen des Genies wehmüthig klagen, bald von der Erhabenheit des Genies über alle Kritiker und Gesetze der Kritik feyerlich declamiren zu hören. Allein wahre Genies möchten sich wohl durch solche Vertheidigungen wenig geehrt finden; denn ihnen kommt es hauptsächlich zu, den Punkt der Verbindlichkeit der Regeln zu bestimmen, und ihre neuen Entdeckungen mit den Gesetzen der ge-

sunden Vernunft und des guten Geschmackes in Harmonie zu bringen, und sie selbst wissen es am besten, was und wie viel sie den schon seit Jahrhunderten gesammelten Beobachtungen und Vorschriften ihrer Vorgänger in der Kunst zu verdanken haben. — Man hat endlich noch in neuern Zeiten den uneingeschränkten Kanon aufgestellt, daß die Dichter auf der einen Seite sich ganz der Einbildungkraft und der Empfindung ihrer Leser bemeistern, und die Leser auf der andern Seite sich ganz in die Dichter hineindenken, und alle ihre Ideen und Empfindungen ganz zu den ihrigen machen sollen; — und man hat sich vermittelst dieses Kanons in Stand gesezt, die gröbsten Ungereimtheiten zu rechtfertigen, und die ausgemachtesten Regeln der Kritik für vogelfrey zu erklären. Wenn der Zweck der Kunst blos darinn besteht, ein augenblickliches sinnliches Vergnügen zu geben, zu täuschen und sich täuschen zu lassen; wenn man die Dichter in die

Classe der Geisterbeschwörer setzen, und Herz und Verstand, welche die Natur zur Erhaltung des nöthigen Gleichgewichtes in der menschlichen Maschine verbunden hat, in der Kunst von einander trennen darf; so hat diese neue Theorie die vollkommenste Richtigkeit. Plato sagt irgendwo: die wahre Natur der Musik bestehe nicht in der Kraft zu vergnügen; — dies zu sagen seye gottlos — sondern die Musik müsse nach dem Vergnügen beurtheilt werden, welches sie den einsichtsvollesten und edelsten Menschen gewähre; und folglich können nur diejenigen Werke der Kunst auf Schönheit Anspruch machen, welche jenes Vergnügen wirklich hervorbringen. Der Hauptgrund, warum man die Kritik so sehr verschrieen hat, und noch verschreyt, liegt am Ende immer darinn, daß sie freylich kein Genie gibt, sondern es vielmehr vorausseżt, daß man mehr Hang zum sinnlichen Vergnügen, als eigentlichen Sinn für die Kunst, und sehr enge und

niedrige Begriffe von dem Werthe der schönen Künste und Wissenschaften hat, die freylich bey der immer mehr überhandnehmenden kaufmännischen Taxirung der Wissenschaften gar sehr den Kürzern ziehen, und daß man endlich die Ausbildung des Geschmacks, wozu Zeit, Anstrengung und Nachdenken erfordert wird, als überflüssig ansieht. — Der Werth der Kritik läßt sich von verschiedenen Seiten betrachten. Sie hat als ein Theil der Menschenkenntniß und als eine angenehme Beschäftigung des Verstandes absoluten Werth. Es ist eines der edelsten Vergnügungen so wohl für Künstler, die ihre Kunst nicht blos mechanisch treiben, als für Liebhaber der Kunst, die nicht gedankenlos fühlen wollen, Betrachtungen über das Wesen der schönen Künste und Wissenschaften anzustellen, und sich Rechenschaft von dem zu geben, was, wie und warum sie so und nicht anders fühlen? Die Kritik hat ferner für Künstler und Liebhaber einen reellen

praktischen Nutzen, indem sie das schon in ihrer Seele vorhandene Gefühl des Schönen, wornach jene schaffen, und diese geniessen, zu deutlichen Begriffen erhebt, aufklärt und ordnet, und durch Vorhaltung gegründeter Regeln und bewährter Muster des Schönen den Geschmack vor Abwegen verwahrt, erweitert, schärft, belebt und die Bildung desselben erleichtert und sichert. Endlich hat die Kritik nicht nur in Beziehung auf einzelne bestimmte Gegenstände, sondern auch in Hinsicht auf den Flor der Kunst überhaupt den grossen Werth, daß sie den vielfältigen Mißbräuchen und Verderbnissen des Geschmackes steuert, welche unausbleiblich einreissen, so bald man das Volk zum Richter des Schönen macht, oder dem Eigendünkel der Künstler ganz Preiß gibt. Sie ist besonders einem jeden Volke unentbehrlich, das andere nachahmt, und kein Volk kann ohne sie das Uebergewicht in den Werken des Geschmackes erhalten. Da aber das Ge-

fühl des Schönen, so wie des Guten, unmittelbar nur durch aufmerksame fortgesezte Betrachtung des Schönen und Guten in den Werken der Natur und der Kunst erweckt, belebt und unterhalten wird, und die Kritik den Geschmack nicht schafft, sondern nur berichtiget und leitet, so kann es nicht oft genug gesagt werden, daß man mehr empfinden und mit der Empfindung den Anfang machen, als kritisiren müsse. Es ist schon oft, und zwar mit Recht, erinnert worden, daß wir unsere guten Schriftsteller zu wenig lesen, und über den Meßneuigkeiten zu bald vergessen, daß wir zu viel kritisiren, und ehe wir noch Muster hatten und fühlen konnten, schon zu kritisiren angefangen haben, und daß wir einen mehr gelehrten und reflectirenden als lebhaften und feinen Geschmack besitzen.

Wenn die Kritik wirklichen Nutzen unter einem Volk stiften soll, so kommt es endlich noch sehr auf den Gebrauch an, den man

nicht nur in Schriften, sondern auch beym Unterrichte der Jugend davon macht. Bey den Alten gaben wirkliche Rhetoren Unterricht in der Beredsamkeit, und man glaubte so gar, daß die wahren eigentlichen Redner weniger Geschick und Lust zur Bildung junger Redner hätten, worüber sich Quintilian (Instit. Orat. L. II. C. 3) ereifert. Sowohl das Beyspiel der Alten, als auch das alte unvertilgbare Vorurtheil, daß in jeder Kunst und Wissenschaft nur derjenige den besten Unterricht geben könne, der mit der Theorie zugleich die Praxis verbindet, haben manche zu der übertriebenen Behauptung verleitet, daß nur Künstler die Schönheit eines Kunstwerkes beurtheilen, und in der Kunst Unterricht geben können. Allein man muß hier noch manches unterscheiden, die Saiten nicht zu hoch spannen, und nicht darum, weil man nicht Alles haben kann, lieber gar Nichts haben wollen. Die Erfahrung lehrt, daß die Virtuosen in

der Kunst selten sind, welche zugleich das, was sie lebhaft fühlen, deutlich erklären, und die beste Anweisung zur Ausübung ertheilen können; daß sie oft für ihre eigene Manier partheyisch eingenommen sind, und diese vorzugsweise als Muster der Nachahmung vorstellen; und daß hingegen Andere, die sich nicht mit der Ausübung der Kunst beschäftigen oder denen das Talent der Ausführung mangelt, oft mehr Geschicklichkeit besitzen, das Schöne zu zergliedern, und die Regeln der Kunst deutlich vorzutragen, und so gar manchen Virtuosen an Geschmeidigkeit und Umfang des Geschmackes übertreffen können. Wir haben ferner heut zu Tag nicht mehr den Zweck, eigentliche Redner, wie die Alten, noch vielweniger Dichter zu ziehen; sondern unsre Kritik schränkt sich darauf ein, junge Leute mit den mancherley Formen, Wirkungen und Mitteln des Schönen, mit den Grundsätzen der Kunst, und mit den bewährtesten Mustern des Schö-

nen bekannt zu machen, und ihnen die Mittel an die Hand zu geben, wie sie ihren Geschmack weiter ausbilden sollen. Man kann diesem Zwecke Genüge leisten, ohne gerade ein Künstler zu seyn, und es wird überhaupt zur wirklichen Ausführung in den schönen Wissenschaften weniger mechanische Handleitung erfordert, als in den schönen Künsten. Endlich würde der Unterricht in der Kritik nur auf eine kleine Anzahl von Menschen eingeschränkt werden müssen, wenn nur Künstler denselben zu ertheilen im Stande seyn sollten: denn woher wollte man genug Künstler auftreiben, die Fähigkeit und Lust dazu besässen? Es ist freylich besser, wenn sich Philosophie, Geschmack und Fertigkeit der Ausführung in einer und derselben Person, die in den schönen Wissenschaften Unterricht ertheilt, vereinigen; aber solche Personen sind selten, und wenn wir nicht alles haben können, was wir gerne haben möchten, warum sollten wir so eigensinnig und

wunderlich seyn, auch das Viele nicht haben zu wollen, was wir wirklich haben können? — Allein, könnte man weiter sagen, wenn derjenige, der in der Kritik Unterricht ertheilt, nicht gerade ein Künstler zu seyn braucht, so muß er doch wenigstens einen vorzüglichen Geschmack besitzen? — Das wäre wohl sehr gut und wünschenswerth; aber es ist nicht durchaus nothwendig! Man kann auch mit einem geringern Maaße des Geschmackes Anfänger in der Kunst und in der Kritik unterrichten; ja man kann sogar im äußersten Nothfalle des Geschmackes entbehren, und die Kritik eben so lehren, wie der blinde Saunderson die Optik lehrte. Dergleichen Saundersons gibt es in allen Künsten und Wissenschaften, und es würde um das Wohl der Menschheit eben nicht zum Besten stehen, wenn ihre Lehren keinen Nutzen sollten stiften können. So wie man manche Vollkommenheiten nur nach dem allgemeinen Rufe schätzen kann, eben so kann man

auch Schönheiten nicht aus eigener Empfindung, sondern auf Treu und Glauben Sachverständiger Männer hochschätzen, und andern als nachahmungswürdig vorstellen. Ein solcher aesthetischer Saunderson wird zwar seinen Lesern oder Zuhörern nicht, wie ein Longin, vorempfinden können, welches auch nicht nothwendig ist; aber er wird die Merkmale des Schönen deutlich auseinander setzen, und sich so gar zuweilen mit einem gewissen Enthusiasmus darüber ausdrücken können, der aber mehr aus Begriffen, als aus innerlicher Empfindung entspringt, und daher nur den Unerfahrnen täuscht. Er wird zwar die Theorie nicht mit wichtigen Entdeckungen bereichern, aber doch glücklich bearbeiten, mehr Licht und Zusammenhang in dieselbe bringen können, ob er gleich die Begriffe vom Schönen und von den Regeln und Grundsätzen der Kunst, die Andere aus ihrer eigenen Empfindung abstrahirt haben, nur durch Mittheilung erhält, und

das Schöne nicht durch Empfindung kennt. Er wird viel Nutzen stiften können, wenn er sich auf zweckmässige Mittheilung dessen einschränkt, was der Geschmack und der Fleiß so vieler Jahrhunderte bemerkt und erprobt hat, und sich nicht in den Kopf sezt, mehr zu leisten, als er leisten kann. Ueberhaupt wissen gute Köpfe auch den mittelmässigsten Lehrer zu nutzen, und der öffentliche Unterricht in der Kritik ist nicht leicht im Ganzen so schlecht, daß es rathsamer wäre, die Menschen in Ansehung der Bildung des Geschmackes ganz sich selbst zu überlassen. — Es gehört zur Aufklärung, daß man jedem Schriftsteller, jeder Erziehungsanstalt die Art ihrer Brauchbarkeit und ihres Werthes bestimmt, und nicht nach überspannten und einseitigen Begriffen darüber urtheilt.

Was den wirklichen Gebrauch der Kritik in Schulen betrifft, so wäre hierüber viel zu sagen, welches ich aber im zweyten Theile weiter ausführen werde. Man wird in niedern Schu-

len die Kritik mehr empirisch, ungefähr nach der Methode der Alten, behandeln, vom Leichtern zum Schwerern fortgehen, jedesmal zuerst den Sinn erklären, und hernach die Schönheiten in Gedanken und Ausdruck zergliedern, aber sich hiebey vor Sylbenstecherey, und kleinlichen, süßlichen Zergliederungen in Acht nehmen müssen, die den Geschmak im Keim erstikken. Man wird zu diesem Ende vornehmlich die einheimischen Litteraturwerke zum Grunde legen müssen; denn bey der classischen oder alten Litteratur kommt es mehr auf Interpretation und Kenntniß des Alterthums, mehr auf grammatische und kritische als aesthetische Erläuterungen an. Auf höhern Schulen läßt sich die Kritik mehr philosophisch behandeln, doch darf weder die praktische Anwendung, noch die Zergliederung schöner kunstvoller Stellen vernachläßiget werden. Es ist ferner nöthig, daß ein eigener Lehrer der schönen Wissenschaften praktische Anleitung zum deutschen Styl

gebe, wie Herr Bürger neuerlich mit vieler Energie gezeigt hat *), und es wird zu mehrerer Ausbreitung des Geschmackes dienen, wenn er mit dem theoretischen und historischen Unterrichte in der Kunst zugleich eigene Vorlesungen über irgend einen classischen Schriftsteller seiner Nation an einem bestimmten Tag der Woche verbindet. Er wird aber im ersten Falle die Natur und die verschiedenen Arten des prosaischen Styles sorgfältig unterscheiden müssen, und in mancherley Rücksichten nicht auf einmal reformiren dürfen; und im andern Falle nicht den bewundernden Rhapsodisten spielen dürfen, welches so leicht geschieht, wenn man sich mit der Erklärung eines einzigen Schriftstellers vorzugsweise beschäftiget.

Man hat in Ansehung des öffentlichen Unterrichtes in der Kritik bisher viel zu wenig ge-

than,

*) Ueber Anweisung zur deutschen Sprache und Schreibart auf Universitäten, von G. A. Bürger. Erstes Blatt. Göttingen, 1787.

than, und denselben theils als Nebensache behandelt, theils Männern, die mit der Bearbeitung anderer Theile der Gelehrsamkeit schon hinlänglich oder schon zu viel beschäftiget sind, als eine neue Last aufgelegt. Man hat bey den neuern Reformen einiger catholischer Universitäten (und dies verdient zum Ruhm ihrer Urheber angemerkt zu werden) mehr werkthätige Veranstaltungen zur Beförderung des Geschmackes getroffen, als in protestantischen Ländern. Der deutsche Fleiß vermag zwar viel, und hat troz aller Hinderniße schon vieles geleistet; allein er hat doch auch seine Gränzen, und bedarf der äussern Unterstützung. So lange die Gesezgebung den öffentlichen Unterricht in den schönen Wissenschaften nicht kräftiger unterstüzt; so lange man nicht eigene Männer aufstellt und nach Verdienst belohnt, die über unsre schöne Litteratur, die sich grösstentheils in den Händen junger Leute befindet, wachen müssen; so lange sich unsre Grossen

nicht mehr als Schuzherren der Musen aufwerfen, die gerade ihres Schutzes am meisten bedürftig sind; so lange wird sich auch der Geschmack nicht so allgemein verbreiten, nicht so verfeinern, nicht so bevestigen können, als es einem cultivirten Volke anständig ist, und wir werden unsere weitere Fortschritte in der Kunst und in der Kritik mehr dem Zufalle, als den guten Anstalten der Regierung zu verdanken haben. Wer den gegenwärtigen Zustand unserer Litteratur und unserer beynahe ganz staatswirthschaftlichen Politik in Erwägung zieht, der wird vielleicht von allen diesen werkthätigen Beförderungen des Geschmackes, so nöthig und wünschenswerth und unsern gegenwärtigen Zeiten angemessen sie auch seyn mögen, sich wenig oder gar nichts versprechen: jedoch Etwas ist immer besser als Nichts, und hoffen angenehmer als fürchten.

Innhalt des ersten Theiles.

Seite.

Einleitung. Begriff und Eintheilung des Schönen, Grundsätze, Eintheilung und Begriff der schönen Künste, allgemeine Eigenschaften des Künstlers, Theorie der schönen Künste. 1—131.

I. Hauptstück. Vom Schönen überhaupt.

I. Abschnitt. Von der Schönheit der Gedanken.

Einleitung, Wahl des Stoffes, Reichthum und Größe, Wahrheit, Klarheit und Lebhaftigkeit, Schicklichkeit, Maaß der Lebhaftigkeit, Ordnung, Ebenmaaß, Täuschung, sinnliche Gewißheit. 132—94.

II. Abschnitt. Von der Schönheit des Ausdruckes.

Einleitung, Sprachrichtigkeit und Sprachreinigkeit, Richtigkeit, Eigenthümlich-

Seite.

keit, Würde, Klarheit, Lebhaftigkeit und Präcision des Ausdruckes, Wohlklang, Schicklichkeit, Periode, Numerus, Sylbenmaaß, Reim. 194—244.

III. Abschnitt. Von den Mitteln der Lebhaftigkeit.

Einleitung, das Neue, Unerwartete, Wunderbare, nachdrückliche Wörter, Beywörter, Gebrauch der niedrigern Begriffe, Beyspiele, Tropen, Bilder, allgemeine und besondere Regeln des bildlichen Ausdruckes, Beschreibung, Gemählde, Contrast, Antithese, Vergegenwärtigung, schnelle Folge, Abbrechung der Vorstellungen, Inversion. 244—94.

II. Hauptstück. Von den Hauptarten des Schönen.

I. Abschnitt. Vom Schönen im engern Sinne.

Einleitung, Begriff, Wirkung, Arten und Bestandtheile des Anmuthigen. 294—308.

II. Abschnitt. Vom Rührenden im engern Sinne.

Seite.

Begriff, Arten und Wirkung des Rühren-
den, Mittel der Rührung. 309—29.

III. Abschnitt. Vom Grossen und Erhabenen.

Begriff und Wirkung des Grossen, Star-
ken und Erhabenen, Arten des Grossen
und Erhabenen, vom grossen und erha-
benen Styl. 330—43.

IV. Abschnitt. Vom Lächerlichen.

Begriff, Wirkung, Arten und Mittel des
Lächerlichen, vom lächerlichen oder ko-
mischen Styl. 343—65.

III. Hauptstück. Von der Schönheit der Zu-
sammensetzung.

Anlage, Anordnung, Ausführung, Ausbil-
dung, Correction. 366—79.

Kurze Bemerkungen und Aufsätze.

Ueber das einfache Schöne. 5—13.

Ueber den Begriff des Aristoteles vom Schö-
nen. 15—20.

Ueber die natürlichen und zufälligen Wirkun-
gen des Schönen. 28—31.

Ueber die Möglichkeit einer Kalometrie. 39—52.

Seite.

Ueber den Begriff und Grundsatz der Nachahmung. 76—83.

Ueber das Studium und Genie der Künstler. 116—18. 123—25.

Ueber die Begriffe von Licht, Schatten und Colorit. 164—67.

Ueber die Originalität. 252—57.

Theorie
der
schönen Wissenschaften.

Erster Theil.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Theorie

der

schönen Wissenschaften.

Einleitung.

I.

Begriff und Eintheilung des Schönen.

§. 1.

Die angenehmen Gegenstände des Gesichts und Gehörs nennt man nach richtigem Sprachgebrauche schön; die angenehmen Gegenstände oder Eindrücke der drey übrigen Sinne nennt man hingegen gut oder angenehm. Nach seinem ursprünglichen Gebrauche scheint das Wort schön auf Gegenstände des Gesichts zu gehen; nachher wurde es aber um einer gewissen gemeinschaftlichen Eigenschaft willen, die eben das Wesen des Schönen ausmacht, auf Gegenstände des Gehörs, und auf solche Gegenstände ausgedehnt, die mittelst willkührlicher Zeichen angenehme Empfindungen in uns hervorbringen.

§. 2.

Die Gegenstände des Gesichts und Gehörs sind entweder einfach oder zusammengesezt. Jene, die Elemente der Schönheit sind Töne, Farben und Linien, welche leztere aber nicht in eben dem Sinne einfach sind, wie die erstern. Die Linien sind entweder bleibend und fest, und bilden durch einen oder mehrere Umrisse die Schönheit der Gestalt; oder sie sind transitorisch, unstet, und dann bilden sie die Schönheit der Bewegung.

§. 3.

Der Grund, warum der Sprachgebrauch nur den zusammengesetzten Gegenständen des Gesichts und Gehörs ausschliessend vor denen der übrigen Sinne den Namen der Schönheit mit recht beylegt, ist dieser: weil nur jene in der Verbindung solche bestimmte Verhältnisse darbieten, welche die erkennende und vergleichende Seele beschäftigen können. Eben daher werden auch Gesicht und Gehör die deutlichern feinern und edlern Sinne, und die Empfindungen derselben ästhetische Empfindungen genennt.

§. 4.

Der Sprachgebrauch legt auch den einfachen

Gegenständen der feinern Sinne den Namen schön bey; jedoch mit Ausnahme einiger Gegenstände des Gehörs, dessen Empfindungen überhaupt mehr Gefühle als Empfindungen von Gegenständen sind, so wie hingegen die Gesichtsempfindungen, überhaupt mehr Empfindungen, als Gefühle sind. Z. B. das Murmeln der Quelle, das Flüstern des Windes nennt man angenehm, aber nicht schön.

§. 5.

Der Grund dieses Unterschiedes ist dieser: weil nur musikalische Töne, Farben und Linien eine so bestimmte und abgemessene Vorstellung geben, daß, wenn eine andere eben so bestimmte und abgemessene dazu kommt, ein sicheres und faßliches Verhältniß der Einen zu der Andern entsteht, welches die erkennende und vergleichende Seele beschäftigen kan.

§. 6.

Die einfachen Gegenstände der feinern Sinne sind entweder an sich oder mittelbar angenehm. An sich: 1) Durch körperlichen Reiz, wenn sie mit mittlerer Stärke auf unsere sinnlichen Werkzeuge wirken; und diesen Grund des Wohlgefallens haben sie mit den Gegenständen der gröbern Sinne

gemein. Jedoch ist der körperliche Reiz bey Gegenständen des Gehörs stärker, als bey denen des Gesichts, und bey steten bleibenden Linien, insofern diese Gesichtsvorstellungen sind, kaum merklich. 2) Durch geistigen Reitz, wenn sie der Seele ein leichtes und ungehindertes Gefühl ihrer Thätigkeit geben, und folglich zwischen Unthätigkeit und Ueberspannung das Mittel halten.

§. 7.

Die einfachen Gegenstände der feinern Sinne sind **mittelbar** angenehm: 1) Durch natürliche Ideenverknüpfung, die auf dem innern Grunde der Verbindung und der Aehnlichkeit beruht, und folglich theils als Zeichen der innern Vollkommenheit eines Werkes der Natur und der Kunst, welches man ihre Zeichenschönheit oder specifike Schönheit nennen kan; theils als Nachahmungen der Natur. 2) Durch ihre Verbindung mit einander, als harmonische Theile eines Ganzen.

§. 8.

Hieraus ergibt sich von selbst; daß ein einfacher Gegenstand der feinern Sinne, der uns, an und für sich betrachtet, gar nicht oder doch minder wohlgefiel, uns als Element eines andern Werkes wohl-

gefallen kan, wodurch Mannichfaltigkeit und Abwechslung in den Werken der Natur und der Kunst ungemein befördert werden; und daß umgekehrt ein an sich schöner Gegenstand uns in Beziehung auf ein anderes Werk sehr mißfallen kan.

Ueber die unmittelbaren und mittelbaren Reitze der einfachen Gegenstände der feinern Sinne, sind nachzulesen: Traité du Beau, par J. P. de Crousaz, à Amsterd. 1724. T. I. Ch. IV. p. 72. — Essai sur le Beau. nouvelle Edit. augmentée de six Discours, sur le Modus, sur le Decorum, sur les Graces, sur l'Amour du Beau, sur l'Amour desintéressé, par feu le Pere André. a Paris 1763 und 1770. I. und IV. Discours. — The Elements of Beauty, also, Reflections on the Harmony of Sensibility and Reason by J. Donaldson. Edinburgh 1780. deutsch in der neuen Bibl. der schönen Wissensch. Leipz. XXVII. B. I. Stück. — Tiedemanns Aphorismen über die Empfindnisse. Deutsches Museum, 1777. S. 505. — Amyntor von Eberhard. Berlin 1782. S. 143. 157—60. — Ebendesselben vermischte Schriften. I. Theil. Halle 1784. IVte Abhandl. — Kausch's Psycholog. Abhandl. über den Einfluß der Töne, und insbesondere der Musik auf die Seele. Breßlau 1782. — Das Eigenthümliche dieser letztern Schrift besteht darinn, daß die physische Einwirkung der Töne auf das Mitgefühl bestritten, und der Vermittlung der Einbildungskraft zugeschrieben wird. So viel ist freylich aus der Erfahrung gewiß, daß der mechanische Einfluß der Töne nur ein unbestimmtes Mitgefühl, nur eine generische, den Affektionen eines Andern in den allgemeinen Beschaffenhei-

ten ähnliche, Stimmung der Seele erzeugt, und daß erst die Einbildungskraft dieses Mitgefühl einer bestimmten Art von Empfindungen ähnlich machen muß, dadurch: daß sie die schon vorhandenen associirten Ideen von Empfindungen und Gemüthsbewegungen und Handlungen nach ihrer Aehnlichkeit wieder erweckt. Nach den Beweisen und Beyspielen zu urtheilen, die Herr Kausch anführt, scheint er auch nicht mehr, als eben dieses, behaupten, und der physischen Einwirkung der Töne auf das Mitgefühl nur engere Gränzen sezen zu wollen, als Andere, die sich vielleicht nur nicht bestimmt genug hierüber ausgedruckt haben. — — Ueber die Frage: warum das Wort Schön nur den angenehmen Gegenständen des Gesichts und des Gehörs zukomme? — finden sich die ersten Winke in Plato's Hippias Major. Sokrates unterredet sich hier mit dem Sophisten Hippias über die Schönheit, und bestimmt wenigstens den Punkt, worauf es eigentlich bey dieser Frage ankommt, richtig, ob er gleich die Frage selbst nicht auflößt. Man kann, sagt er, nur dasjenige schön nennen, was dem Gesicht und Gehör gefällt. Aber warum werden denn gute Gesetze und Anordnungen schön genennt, die doch weder gesehen noch gehört werden? Oder gehören diese etwa in eine andere Classe der Dinge? Warum soll man den angenehmen Empfindungen des Geruchs, Geschmacks und Gefühls den Namen der Schönheit verweigern, da sie doch nicht minder angenehm sind, als die Empfindungen des Gesichts und Gehörs? Man kan zwar diesen Unterschied, den man hier zwischen den äussern Sinnen macht, durch den Sprachgebrauch rechtfertigen; denn Jedermann würde denjenigen verlachen, der das Essen, das Riechen, den Genuß der Liebe, nicht blos angenehm, sondern auch schön nen-

nen wollte. Allein dagegen läßt sich sogleich einwenden: daß man nur aus Schamhaftigkeit diese Art angenehmer Empfindungen nicht schön nennen wolle, weil sie den Menschen nicht schön vorkommt; daß aber die Frage nicht davon seye, was dem grosen Haufen schön zu seyn dünkt, sondern was wirklich schön ist. Wenn also, fährt Sokrates fort, nur die angenehmen Empfindungen des Gesichts und Gehörs schön genennt werden sollen, so müssen sie etwas Gemeinschaftliches und zugleich von den Empfindungen der übrigen Sinne Verschiedenes haben, weßwegen sie vor diesen den Namen der Schönheit verdienen. Denn die angenehmen Empfindungen des Sichtbaren oder Hörbaren sind nicht deßwegen schön, weil sie durch das Gesicht oder Gehör erregt werden; sonst würde das Sichtbare nicht schön heissen können, weil wir es nicht hören, und eben so würden Töne nicht schön heissen, weil wir sie nicht sehen. Eben so wenig liegt das Schöne blos in der Vereinigung dieser beiden Sinne, denn beide Sinne haben für sich unabhängig von einander ihre schönen Gegenstände. Worinn liegt nun also das Gemeinschaftliche dieser beider Sinne, das nur ihnen allein, und nicht den andern Sinnen, eigenthümlich zukommt? So richtig Sokrates den Gesichtspunkt der Frage gefaßt hat, so sehr verdunkelt er ihn in der Folge durch Sophisterey. Am Ende fragt er noch: ob nicht die Vergnügungen der feinern Sinne deßwegen den Namen schön verdienen, weil sie die unschuldigsten Vergnügungen sind, und folglich das Schöne ein nützliches Vergnügen ist. (Wahrscheinlich veranlaßte diese Bemerkung die Menschen am meisten, die Gegenstände der feinern Sinne von denen der gröbern Sinne durch das eigene Wort schön zu unterscheiden; denn Anfangs hatten sie gewiß noch verworrene Begriffe von

dem Wesen der Schönheit.) Allein auch diesen moralischen Grund weiß Sokrates durch neue Spitzfündigkeiten zu entkräften. So erhellet aus dem ganzen Dialog, der ein Muster von Attischer Persiflage ist, daß Sokrates die Sache selbst nicht entscheiden, sondern nur den Hippias verwirren, oder vielmehr die Schwatzhaftigkeit, und die falschen Spitzfündigkeiten der Sophisten seiner Zeit verspotten will. — Was nun die Auflösung dieser Frage betrift, so ist sie in Ansehung der zusammengesetzten Gegenstände schon längst beantwortet, und zwar schon von den Alten; allein man hat den Grund dieses Unterschiedes in den einfachen Empfindungen, aus deren Verbindung Schönheit entstehen oder nicht entstehen kann, aufzusuchen vergessen, und sich begnügt, die feinern und gröbern Sinne im Allgemeinen zu unterscheiden. Crousaz T. I. S. 206. ꝛc. drückt sich so darüber aus: "Die Menschen stellen sich die Gegenstände der äussern Sinne verschieden vor, und von dieser Verschiedenheit der Vorstellungen ist die Verschiedenheit der Namen schön und gut entstanden. Wenn wir Farben, Figuren u. s. w. wahrnehmen, oder Töne hören, so geht unsre Seele so zu reden aus sich selbst heraus, sucht die Gegenstände auf, vereinigt sich mit ihnen, und breitet sich da aus, wo die Farben und die Töne sind; sie glaubt Farben und Töne mehr ausser sich als in sich zu empfinden. So verhält sich's aber nicht bey den andern Sinnen. Obgleich die Menschen ziemlich allgemein den äussern Gegenständen etwas beylegen, was den Empfindungen, die sie in uns erregen, sehr ähnlich ist, so merken sie doch wohl, daß Kälte, Wärme, Schmecken und Riechen in ihnen selbst ist; sie fühlen dieß alles in ihren körperlichen Werkzeugen, sie begreiffen, daß etwas aus diesen Gegenständen ausgeht, um auf ihre körperlichen

Werkzeuge einen Eindruck zu machen, und das Vergnügen, das ihnen diese Eindrücke oder Ausflüße der äußern Gegenstände verschaffen, bestimmt sie diese Gegenstände als wohlthätig zu betrachten, und gut zu nennen. Wenn uns also ein Gegenstand blos an sich selbst betrachtet, gefällt, so daß wir nur das, was er ist, und in sich schließt, uns vorzustellen nöthig haben, so geben wir ihm den Namen schön; wenn wir aber auf das Achtung geben, was aus dem Gegenstand ausfließt, und auf den Nutzen sehen, der uns hieraus erwächßt, so nennen wir ihn gut.„ — Eben so unterscheidet auch Home die feinern und die gröbern Sinne. S. Grundsätze der Kritik. Th. 1. Einleitung. — Allein dieser Unterschied paßt weder auf den Geruch, noch auch auf gewisse angenehmen Empfindungen des Ohrs, bey denen die Seele die Berührung des Werkzeuges eben so wenig gewahr wird, und die gleichwohl kein Mensch schön nennt; z. B. das Murmeln der Quelle. Und in so fern bestimmt Sokrates den Begriff nicht völlig richtig, wenn er alles das schön nennt, was dem Gesicht und Gehör gefällt. — Die Frage nun, warum nur Töne, Farben und Linien fähig sind, Elemente des Schönen zu werden, hat Herr Engel zuerst in seiner Abhandlung über die Schönheit des Einfachen befriedigend aufgelößt. S. neue Bibliotheck der schönen Wissenschaften. Leipzig, XX Band. S. 5. — Nach dieser Theorie gehört auch der Sinn des Gefühls unter die Schönheitssinne, insofern er nämlich die ursprünglichen Eigenschaften, als Dichtheit, Ausdehnung, Figur u. s. w. wahrnimmt; denn in dieser Beziehung ist er ein feinerer Sinn, und die Gegenstände seiner Wahrnehmung sind Linien, folglich Elemente der Schönheit. Die Schönheit einer Statue, Münze, läßt sich nicht nur mittelst der Augen, sondern auch

mittelst der Hände erkennen, die aus mehrern, kleinern, biegsamern und beweglichen Theilen bestehen, und sich folglich um verschiedene Flächen fremder Körper herum legen können. (Auch Burke handelt in einer eigenen Abhandlung von der Schönheit des Gefühls. S. dessen philos. Versuch vom Schönen und Erhabenen, 3ter Th. 24 Abschn.) Der grössere Theil der Philosophen schließt aus Achtung für den Sprachgebrauch das Gefühl von den Schönheitssinnen aus, ob man gleich zugibt, daß die angenehmen Empfindungen der Fühlung, als verbundene Ideen, das Gefühl des Schönen ungemein erhöhen, mehr Lebhaftigkeit und einen höhern Grad des Vergnügens hineinbringen. Neuerdings hat Herr Ladrone sich bemüht, den Sprachgebrauch zu rechtfertigen, und dem feinern Sinne des Gefühls das Erkennen der Schönheit streitig zu machen. S. dessen Abhandlung über einfache und zusammengesetzte Schönheit nach Engels und Mendelsohns Grundsätzen. Mainz 1784. — Zuerst beruft er sich auf den Sprachgebrauch, der keiner Empfindung des Gefühls das Prädikat schön beylegt, oder es nur in so ferne thut, als angenehme Gesichtsempfindungen damit verbunden sind; denn das grössere Wohlgefallen, das wir bey der Betrachtung des glatten Gesichts vor dem Blatternarbigen finden, muß ordentlicherweise aus der Befriedigung des Gesichts erklärt werden, das sich freylich hier, wie in mehrern Fällen auf die Befriedigung des Gefühls dunkel bezieht. (Alles dieß ist sehr richtig; allein der Sprachgebrauch kan hier nicht in seiner eigenen Sache entscheiden; seine Aussprüche gründen sich immer auf den ordentlichen Lauf der Natur, und setzen Menschen voraus, die den Gebrauch aller ihrer Sinne haben, und folglich die Schönheiten der bildenden Künste vornehmlich durchs Gesicht zu

erkennen gewöhnt sind. In so fern kan man dem Sprachgebrauch folgen, ohne jedoch dem Gefühl das Erkennen der Schönheit überhaupt abzusprechen.) Zweytens sucht Herr Ladrone aus der Natur der Sache selbst, worauf es hier eigentlich ankommt, seine Meinung zu beweisen. "Die angenehmen Empfindungen, sagt er, werden nicht deßwegen allein schön genennt, weil sie Bestimmtheit haben, sondern auch weil sie in der Zusammensetzung wirkliche Elemente der Schönheit werden. Nun aber ist die Fühlung ein zu unfähiger Sinn, um Einheit im Mannichfaltigen zu unterscheiden, und folglich Schönheit zu empfinden. Wie träge schleichen nicht die Fingerspitzen um den zu befühlenden Körper herum, kommen auf die nämliche Stelle zurücke, als wenn sie vergessen hätten, was sie bereits gefühlt haben, und irren so lange auf dem Gegenstande hin und her, biß sich unvermerkt die Phantasie ins Spiel legt, und durch Hülfe der Association die Gesichtsideen der befühlten Form erweckt, und alsdann der Seele die von Engel der Fühlung allein zugeschriebene Bemerkung der Einheit im Mannichfaltigen möglich macht." — Auch diese Bemerkung ist richtig, insofern sie nur von denen gilt, die das Schöne durch's Gesicht allein wahrzunehmen gewohnt sind, denn für diese würde es ein schweres Experiment seyn, das Schöne durch den Sinn des Gefühls zu erkennen, und das Gesicht müßte doch das Beste bei der Sache thun. Allein ganz anders verhält es sich mit Blinden, besonders Blindgebohrnen. Blinde nämlich haben nach der Erfahrung eine grosse Feinheit und Fertigkeit im Fühlen. Einige sind im Stand gewesen, eine grosse Anzahl ächter und unächter Münzen durchs Gefühl zu unterscheiden, obgleich die leztere so gut nachgemacht waren, daß sie selbst

Kenner von gutem Gesichte betrügen konnten; einige wußten die Genauigkeit mathematischer Instrumente zu beurtheilen; andere konnten sogar Farben und Druck unterscheiden. Alles dieß ist nicht weniger schwer, als die Aehnlichkeit einer Büste mit dem Original zu erkennen. Aber vielleicht beschäftigt sie das Erkennen und Erforschen des Zusammenhangs so sehr, daß sie den Eindruck der Sache nicht empfinden können? — Dieß ist eine irrige Meynung. Ihr Fingerspiel ist nicht so langsam, als man sich vorstellt; mit 10 Fingern, und mit der ganzen Hand läßt sich vieles auf einmal fühlen, und die Geschwindigkeit im Fühlen kann durch Uebung sehr vermehrt werden. Nicht weniger irrig ist die Vorstellnng, daß Blinde dasjenige, was sie bereits gefühlt haben, bald wieder vergessen, und folglich, um nicht den Zusammenhang zu verlieren, mit ihren Fingerspizen oft auf die nämliche Stelle zurükkehren müßten. Zwar werden die Gesichtsempfindungen leichter und mit größerer Deutlichkeit reproducirt, als die der übrigen Sinne, aber dieser Vorzug gründet sich nicht blos auf ein natürliches nothwendiges Verhältniß der Sinne, sondern grossentheils auch auf Uebung. (s. Tetens Versuche über die menschl. Natur. 1. Th. S. 43.) Eben weil wir die Gesichtsempfindungen leichter reproduciren, so veranlaßt uns dieß noch mehr unsere Aufmerksamkeit darauf zu verwenden, und uns der Empf. der übrigen Sinne durch Hülfe des Gesichts zu erinnern. Wir bemühen uns nicht die Einbildung des Geruchs der Rose lebhafter zu machen, wenn wir ihn von dem Geruch einer andern gegenwärtigen Blume unterscheiden wollen, sondern es ist uns genug an die Figur der Rose und an ihre Farbe zu denken. Der Fall ist aber anders bey Menschen, denen das Gesicht fehlt, oder

die einen andern Sinn stark üben. Tonstünstler fassen und behalten es leichter, feiner und vollständiger, wie der Canarienvogel singt, als andere Menschen, und eben so haben Blinde eine grössere Fertigkeit Gefühlsempfindungen zu reproduciren. — Man sehe noch über diese Materie Diderot nach, der sogar glaubt, daß ein Volk von Blinden eben sowohl Bildhauer, und eben den Nutzen von Statuen haben könnte, als ein Volk von Sehenden. S. dessen Lettre sur les Aveugles à l'usage de ceux qui voient. — Es verdient hier noch bemerkt zu werden, daß die einfachen Eindrücke nicht wirklich so einfach sind, als sie den Sinnen erscheinen, die das Mannichfaltige nicht durch Auflösung oder durch Schlüsse, sondern unmittelbar unterscheiden. Bekanntlich finden sich nach Neuton selbst in der weißen Farbe alle übrigen Hauptfarben vereint, und auch jeder Klang besteht aus einer Menge Schläge, die so schnell auf einander folgen, daß wir den Zwischenraum der Zeit von einem zum andern nicht mehr empfinden, sondern sie in einen steten Ton zusammenhängen. Man hat ferner in den Zeiträumen, in welchen die Töne auf einander folgen, und in dem Verhältnisse der in einander fliessenden Töne den Unterschied hoher und tiefer, reiner und unreiner Töne, und die wahre Ursache der Annehmlichkeit eines reinen Klanges, nämlich Zusammenstimmung des Mannichfaltigen gefunden. In welchen Verhältnissen die Harmonie der Farben liege, ist nicht bekannt, und daher fehlt es uns an einer Theorie der Harmonie der Farben.

§. 9.

Das Schöne oder die Schönheit im eigentlichsten und vollesten Sinne des Wortes findet sich

nur in zusammengesezten Gegenständen. Zusammengesezte Gegenstände gefallen uns, wenn sie 1) Mannichfaltigkeit, das ist, Mehrheit von einander verschiedener Dinge enthalten; wenn 2) das Mannichfaltige in denselben zu Einem zusammenstimmt, Einheit in oder bey der Mannichfaltigkeit vorhanden ist, die aber weder mit Einfachheit noch Einförmigkeit verwechselt werden darf; wenn 3) die Zusammenstimmung des Mannichfaltigen (Vollkommenheit) sinnlich oder undeutlich erkannt wird; denn eben dadurch uuterscheidet sich die Schönheit von der bloßen Vollkommenheit. Sinnlich nennt man eine Erkenntniß, nicht blos, wenn sie von den äußern Sinnen empfunden wird, sondern überhaupt, so oft wir von einem Gegenstande eine grosse Menge von Merkmalen auf einmal wahrnehmen, ohne sie deutlich aus einander setzen zu können. Das Schöne im allgemeinsten Verstand besteht also in der sinnlichvorgestellten Vollkommenheit.

§. 10.

Es ist für sich klar, daß es bey dem zusammengesezten Schönen auch auf die Beschaffenheit der einzelnen Eindrücke und Vorstellungen ankommt: jedoch hängt der Reitz des Schönen mehr von

der Stellung und Folge, als von der absoluten Stärke oder Kraft der einzelnen Eindrücke und Vorstellungen ab, und die Kraft der leztern wird durch Stellung und Folge ungemein verstärkt.

§. 11.

Da es ein nothwendiges Erforderniß schöner Gegenstände ist, daß ihre Vollkommenheit auf einmal klar erkannt wird; so folgt hieraus von selbst, daß 1) jedweder schöner Gegenstand als ein wohlbegränztes und bestimmtes Ganzes gefaßt werden muß, und folglich weder zu groß noch zu klein seyn darf; und daß 2) in Absicht auf die Theile des Gegenstandes die gar zu grosse Genauigkeit und Ausführlichkeit in der Bearbeitung der Kleinigkeiten, so wie auch die gar zu grosse Verwiklung vermieden werden muß; denn beydes verträgt sich nicht mit der Empfindung der Schönheit, so vollkommen es auch seyn mag.

Den allgemeinsten Begriff des Schönen, den die neuern Philosophen durch sinnlich vorgestellte Vollkommenheit erklären, drükt Aristoteles mit andern Worten aus. Man sieht aber leicht ein, daß er in dem Begriff selbst mit den leztern übereinstimmt; daß die Definition der Neuern nur dem Ausdrucke nach den Vorzug einer bequemern und allgemeinern Formul zur Gründung und Erörterung der Geseze des Schönen

hat; da hingegen die Definition des Aristoteles sich dem Ausdrucke nach mehr auf das Schöne in den besondern schönen Künsten bezieht, und etwas populärer ist, indem er sich auf die besondere Theorie der Beredsamkeit und Poesie einschränkte, welche leztere nicht einmal vollständig auf uns gekommen ist. Da man nun bey der wissenschaftlichen Bearbeitung einer jeden schönen Kunst bis zu den ersten Principien derselben aufsteigen muß, so finden sich auch in den Werken des Aristoteles manche psychologische Bemerkungen, die auf alle schönen Künste passen; und eben diß gilt auch von den rhetor. Werken eines Cicero, Quintilians, und anderer. Das Schöne ist nach Aristoteles Poet. C. VII. — μεγεθος εν ταξει ευσυνοπτον-ευμνημονευτον — Die Tragödie, sagt er, ist Nachahmung einer vollkommenen und ganzen Handlung von einiger Größe, denn es gibt auch ein Ganzes, das keine (bemerkbare) Größe hat. Ganz ist, was Anfang, Mittel und Ende hat. Alles, was schön ist, z. B. ein Thier, oder sonst ein aus Theilen bestehendes Ding, muß nicht nur Ordnung in den Theilen, sondern auch eine bestimmte angemessene Größe haben; denn das Schöne besteht in Größe und Ordnung. Doch darf ein Thier, wenn es schön seyn soll, weder allzuklein seyn, denn die Wahrnehmung desselben, die in einem fast unmerklichen Zeitraum erfolgt, ist verworren; (die gleichzeitigen Eindrücke fallen hier wie bey einzelnen Akkorden in einander, so daß man das Mannichfaltige, die Beziehung der Theile auf einander nicht unterscheiden kan) noch darf es allzugroß seyn; denn die Wahrnehmung erfolgt hier nicht auf einmal, sondern das Eine und das Ganze entgeht der Wahrnehmung der Beobachter; wie, wenn ein Thier 10,000 Stadien groß wäre. So wie nun schöne Kör-

per

per und Thiere eine Größe haben müssen, die leicht im Ganzen übersehen werden kan, (ευσυνοπτον) eben so muß auch die Fabel der Tragoedie eine leicht ins Gedächtniß zu fassende (ευμνημονευτον) Länge haben. Die Länge der tragischen und der epischen Handlung (Cap. XXIV.) hat keine andere Gränzen, als die, daß Anfang und Ende mit einem Blick muß übersehen werden können. — Das Ende der Handlung selbst aber ist die Katastrophe. — Es ist hier noch zu bemerken, daß Aristoteles nicht nur Mannichfaltigkeit überhaupt, (die schon in dem Begriff Μεγεθος ευσυνοπτον liegt) sondern auch Größe des Gegenstandes zur Schönheit erfordert. Dieß erhellet noch deutlicher aus folgender Stelle: L. IV. de moribus. C. VII. εν μεγεθει γαρ η μεγαλοψυχια, ωσπερ και το καλλος εν μεγαλω σωματι· Οι μικροι δ'αξειοι και συμμετροι, καλοι δ'ου. Auch in unserer Sprache, und vermuthlich auch in andern europ. Sprachen nennt man dasjenige artig, was klein ist. Wir nennen Menschen von kleiner Größe, kurzer Statur, zwar artig und wohlgebaut, aber nicht schön; und so sprechen wir auch von artigen Häusern und Gärten. Eben daher gedenkt auch Aristoteles der Kindheit nicht, wenn er Rhetor. L. I. C. V. von der verschiedenen Schönheit des Jünglings- Manns- und Greisen-Alters redet, und diejenigen Jünglinge für die schönsten hält, die als πενταθλοι schon ihre Mannbarkeit erreicht haben. Der Unterschied, den der Sprachgebrauch zwischen Artig und Schön macht, scheint sich nicht blos darauf zu gründen, daß das Kleine, es seye nun absolut oder comparativ klein, unsere Vorstellungskraft nicht merklich erweitert und reizt, sondern auch darauf: daß es in vielen Fällen mit einem Mangel an in-

nerer Vollkommenheit, an Vollendung verbunden ist, oder verbunden zu seyn scheint. Kleinen erwachsenen Leuten scheint etwas zu mangeln; Kinder zeigen die innere Vollkommenheit ihrer Gattung erst in der Blüthe; ihre Gestalt hat wenig Bestimmtheit und Ausdruck; Zwerge sind kaum mittelst der Abstraction artig zu nennen, wenn auch ihre Gestalt noch so symmetrisch ist. Das Wort artig wurde in der Folge wahrscheinlich auf Thiere und leblose Dinge ausgedehnt, und in Zeiten des Luxus und Despotismus, die die natürliche Denkart und Sprache der Menschen verwirren, mit dem Schönen, und dieß mit dem Großen und Erhabenen verwechselt. Der Sprachgebrauch scheint also durch das Wort schön etwas in seiner Art Hervorstechenderes und Vollendeteres andeuten zu wollen, und dieß zeugt von einem unverdorbenen, richtigen Gefühl. Es gibt aber auch artige Gegenstände, die die Bestimmung ihrer Gattung vollkommen erfüllen, wie z. B. alle kleine auf unschuldigen Scherz und Vergnügen abzielende Lieder: und diese kan man, ohne den Unterschied des Sprachgebrauchs zu vergessen, immerhin zum absolut Schönen rechnen, ob sie gleich keine Schönheiten von höherm Range sind; und überhaupt verdient alles Artige unter den guten ästhetischen Stoff aufgenommen zu werden. Ueberhaupt scheinen Aristoteles, Cicero in mehrern Stellen, und andere Rhetoriker des Alterthums bey ihrem uneingeschränkten Ausspruch oder Voraussetzung, daß das Kleine nicht schön seye, an die höhern Arten der Dichtkunst und Beredsamkeit gedacht zu haben. Zu verwundern ist es, daß in neuern Zeiten Herr Burke, ein Mann, der mehr Lebhaftigkeit, als Feinheit und Richtigkeit des Gefühls, mehr rednerischen als philosophischen Scharfsinn besitzt, nur das Artige, das Joli dem Gros-

sen und Erhabenen entgegensetzte, als wenn es sonst keine Mittelstufen gäbe, die von dem Gefühl leicht unterschieden werden könnten. — Den angeführten Begriff des Schönen erläutert Aristoteles noch weiter in seiner Erklärung der Periode. Rhetor. Lib. III. Cap. IX. "Die Periode, heißt es, ist eine Rede, die durch sich selbst Anfang und Ende, und eine leicht zu übersehende Größe hat. Eine solche Rede ist angenehm und faßlich. (ευμαθης) Angenehm: denn hier findet das Gegentheil von dem Unbegränzten statt. Der Zuhörer hat immer etwas Begränztes vor sich, und glaubt also immer etwas Ganzes zu haben. Hingegen ist es unangenehm, wenn man nichts voraussieht, (ungewiß ist, ob man das Ziel erreichen werde) nichts ausrichtet, keinen vollständigen Sinn erhält. Leicht zu fassen aber ist eine solche Periode, weil sie leicht im Gedächtniß behalten werden kan, und zwar wegen des Numerus derselben, der das Behalten ungemein erleichtert. — Den Unterschied zwischen äusserer und innerer Vollkommenheit gibt Aristoteles nirgends bestimmt an; jedoch scheint er Rhetor. Lib. I. Cap. VI. darauf zu zielen, wo er sagt: Των δε καλων, τα μεν ηδεα· τα δε αυτα καθ' εαυτα αιρετα εςιν. Aristoteles faßt hier nach griechischem Sprachgebrauch die sinnliche und verständliche Vollkommenheit unter einem gemeinschaftlichen Namen zusammen. Wenn nun Stobæus Serm. LXIII. und Diog. Laert. V. 20. erzählen, daß Aristoteles auf die Frage: warum das Schöne gefalle? einst die Antwort gegeben habe, es seye die Frage eines Blinden: so läßt sich nach dem Angeführten hieraus gar nicht folgern, daß Aristoteles dieser für ihn unauflöslichen Frage habe ausweichen wollen, oder daß er die Notion des Schönen zu den einfachen, ursprünglichen, nur durch die Empfindung

erkennbaren, Notionen gerechnet habe. S. Heyne Prolusio de morum vi ad sensum pulchritudinis quam artes sectantur. p. 4. Ist jene Erzählung kein Mährgen, so läßt sich weiter nichts daraus schliessen, als daß der Philosoph eine Frage nicht habe beantworten wollen, die sich in der Geschwindigkeit oder mit einer bloßen Definition nicht hinreichend beantworten läßt.

§. 12.

Die sinnlich vorgestellte Vollkommenheit ist von zwiefacher Art. Entweder stimmt das Mannichfaltige zu Einem Ganzen oder zu Einem Zweck zusammen. Jene kan man die äussere, ideale Vollkommenheit, Schönheit im engern Sinne; diese die innere, reale Vollkommenheit, oder die ästhetische Vollkommenheit in engerer Bedeutung nennen.

§. 13.

Das Wesen und der Zweck der Schönheit oder der äussern Vollkommenheit ist: die Sinne durch ein leichtes Verhältniß zu reizen, und, in ihrer Verbindung mit innerer Vollkommenheit, uns auf die leztere aufmerksam zu machen.

§. 14.

Die Schönheit hat Stufen. 1) Die niedrigste Stufe entsteht aus der Vorstellung des Nebeneinanderseyns und Aufeinanderfolgens. Z. B. Harmonie der Farben, Einheit im Umrisse, Gleichför-

migkeit der Bewegung. 2) Eine höhere Stufe entsteht aus der Vorstellung der Verbindung der Theile eines Gegenstandes zu einem Ganzen. Diese Vorstellung wird durch Ebenmaaß und Symmetrie sehr erleichtert. 3) Noch eine höhere Stufe entsteht aus der Vorstellung der Verbindung kleiner Ganzen zu einem grossen Ganzen. Je näher die Empfindung des Vielfachen dem Einfachen kommt, je stärker und ungehinderter die Aufmerksamkeit auf die innere Vollkommenheit des Gegenstandes hingezogen wird, desto grösser ist die Schönheit, desto mehr wird ihr Zweck erreicht.

§. 15.

Es giebt Gegenstände in der Natur und in der Kunst, besonders in den zeichnenden Künsten, die uns vermöge ihrer äussern Vollkommenheit gefallen, ohne daß wir ihre Bestimmung erkennen, oder anzugeben wissen. Hieraus folgt, daß Zusammenstimmung des Mannichfaltigen zu Einem Zweck nicht als die einzige Ursache der Schönheit angegeben werden darf.

§. 16.

Ob sich gleich auch in Werken der Kunst die Schönheit von der inneren Unvollkommenheit der Werke in

Gedanken absondern, und für sich betrachten läßt,* so verdienen doch solche innerlich unvollkommene Werke nicht den Namen schöner Kunstwerke, und können nur Menschen von schlechtem Geschmack im Ganzen befriedigen.

*S. doch allgemeine ästhetische Grundsätze mit Anwendung auf Dichtkunst und Beredsamkeit. Breslau, 1782. §. 11. u. f. f.

§. 17.

Eine andere, mehr reale Art der sinnlich vorgestellten Vollkommenheit, ist die Zusammenstimmung des Mannichfaltigen zu Einem Zweck; und hieher gehört alles, was aus dem Gebiete des Wahren und Guten genommen ist, insofern es sinnlich vorgestellt werden kan. Diese Art der sinnlichen Vollkommenheit bestimmt die Beschaffenheit und Größe der Theile, der Verhältnisse, der Verzierungen und der Anordnung, so wie es dem allgemeinen und besondern Zweck des Gegenstandes am angemessensten ist. Demnach gründen sich die meisten Regeln und Grundsätze für die Schönheit auf die Idee des Endzweckes.

§. 18.

Da nun jedes Werk der Natur und der Kunst seine eigene innere Vollkommenheit hat, der die

äussere Vollkommenheit oder Schönheit untergeordnet werden muß; so müssen nach Beschaffenheit des Werkes oft solche Grundtheile und Verhältnisse des Schönen gewählt werden, die an sich betrachtet gar nicht, oder doch weniger wohlgefallen. Z. B. die geraden Linien in der Baukunst, rauhe Töne, Verschiedenheit der Sylbenmaaße nach den verschiedenen Dichtungsarten.

§. 19.

Obgleich sich aber zur innern Vollkommenheit eines Gegenstandes oft nur eine geringere Art der Schönheit schickt, so wird doch dadurch unser Vergnügen im Ganzen mehr befördert, als vermindert. Denn 1) unterhält nichts so sehr den menschlichen Geist, als was in einander gegründet ist, einen Zweck hat; 2) gefallen uns jene Grundtheile und Verhältnisse des Schönen (§. 18.) als Zeichen der innern Vollkommenheit des Gegenstandes; 3) erhalten die Werke der Natur und der Kunst durch die Abwechslung der Grade des Angenehmen und Schönen eine große Mannichfaltigkeit, wodurch wir vor dem Ueberdruß der Einförmigkeit geschützt werden.

§. 20.

Der Zweck der Vollkommenheit in engerer Be-

deutung ist, unsere Begriffe zu vermehren, und unsere denkende Kräfte zu unterhalten. Je grössere Zwecke, je vollständiger und durch je einfachere Mittel erreicht werden, desto grösser ist der Grad der Vollkommenheit, desto mehr wird ihr Zweck erreicht. Hingegen wird durch überflüßige, mangelhafte und mißhellige Theile der Grad der Vollkommenheit vermindert, und ihr Zweck gehindert.

§. 21.

Die innere Vollkommenheit unterscheidet sich von der äussern oder von der Schönheit dariun: daß sie sich ohne vorläufige Kenntnisse und Einsichten in das Wesen des Gegenstandes weder deutlich noch undeutlich erkennen läßt, und daß sie unsere denkenden Kräfte mehr beschäftigt; daher auch das mehrere oder mindere Wohlgefallen an derselben einen sicherern Maaßstab zur Bestimmung der Cultur und Aufklärung ganzer Völker und einzelner Menschen gibt. So hat es Völker und einzelne Menschen gegeben, und gibt es noch, die sich mehr mit den Vergnügungen des Ohrs und mit sinnlichen Bildern begnügten; andere, die in den Werken der Kunst mehr Befriedigung des Geistes und des Herzens suchten.

§. 22.

Das Schöne überhaupt, inwiefern es äussere und innere sinnlich vorgestellte Vollkommenheit in sich begreift, ist nicht blos eine Eigenschaft des Objects, sondern setzt auch, wie alle Empfindungen, eine Beziehung auf ein Subject voraus; und hängt also zum Theil von der Natur des Objects, zum Theil von der Natur des Subjects ab, den natürlichen Anlagen, Fähigkeiten, Kenntnissen und dermaligen Beschaffenheit des empfindenden Wesens. Die Empfindung des Schönen in bloße Sensation der Person aufzulösen, streitet eben so sehr gegen den Sprachgebrauch, als gegen den gemeinen Menschensinn.

S. Timæus Locrus: περι ψυχας κοσμω C. 5. §. 9. Αρχαι δε καλλους συμμετρια ποτι ταυτα τα μερεα, και ποτι την ψυχαν. Riedels Briefe über das Publikum. Jena 1768. Reids Versuch über den Geschmack, in der neuen Bibl. der schönen Wissenschaften. Leipzig XXXI. B. S. 183.

§. 23.

Das Schöne gefällt uns an sich und mittelbar.

An sich: denn 1) gewährt es uns viele Vorstellungen, und beschäftiget folglich unsere Seelenkräfte; 2) kan es leicht zusammen empfunden und zusam-

mengedacht werden, und gibt uns also ein leichtes Gefühl unsrer Vollkommenheit.

§. 24.

Die mittelbaren, auf natürliche Association der Ideen sich gründende, Reitze des Schönen, besonders in Werken der Kunst, sind: 1) die Idee von nützlichen Eigenschaften des Gegenstandes für uns oder für andere; 2) die Vergleichung der Nachahmung mit dem Urbilde, und die Entdeckung der Aehnlichkeit; * 3) die Bemerkung der Vollkommenheiten des Künstlers, die ein weit grösseres Vergnügen erregt, als die Entdeckung der blossen Aehnlichkeit. Die Vollkommenheit des Künstlers wird theils aus der Vollkommenheit des Werkes, theils aus den überwundenen Schwierigkeiten erkannt, insofern diese die Schönheit des Werkes vermehren; denn der eiteln Begierde, durch schwere und künstliche Sachen Leute von pöbelhaftem Geschmack in Erstaunen zu setzen, werden oft die schönsten Theile eines Werkes, ja die Kunst selbst aufgeopfert. 4) Die Bemerkung der Fortschritte der Kunst, die aber, so wie die Bemerkung der Geschicklichkeiten des Künstlers, nur Kunstverständige vergnügen kan.

*Den Grund des Wohlgefallens an der Nachahmung, so wie auch den letzten Grund des Wohlgefallens an Vollkommenheit und Schönheit, hat Aristoteles Poet. C. IV. vergl. Rhetor. I. C. XI. de rebus jucundis sehr richtig angegeben: "Daß die Menschen sich von Natur an der Nachahmung ergötzen, das beweisen die „Werke der Kunst. Denn so gar Dinge, die wir in „der Natur mit Widerwillen ansehen, gewähren uns „auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen. Z. B. „die Abbildungen der wildesten Thiere und der Leich„name. Die Ursache hievon ist: weil das Lernen, „nicht nur den Weisen, sondern auch andern Men„schen angenehm ist, und zwar deßwegen angenehm ist, „weil sie desselben in kurzer Zeit theilhaftig werden. „Denn eben deßwegen freuen sich die Menschen Abbil„dungen zu sehen, weil sie daraus lernen und schlies„sen können, was ein jedes Ding ist, und daß es die„ses oder jenes Ding ist. Kennen sie aber das Urbild „nicht vorher, so gefällt ihnen auch das Kunstwerk „nicht wegen der Nachahmung, sondern der Kunst, „Farbe und anderer Ursachen halber. „

§. 25.

Das Schöne bringt oft weit grössere Wirkungen hervor, als es seiner natürlichen Kraft gemäß ist; daher auch selbst mittelmäßige Werke oft weit mehr gefallen, als Meisterstücke, und das Schöne sehr oft nicht nach seinem wahren Werthe geschätzt wird. Der Grund hievon liegt 1) in zufälligen Ideenverbindungen, Gemüthszuständen, und sich hinzuge-

fellenden Begierden; * 2) in ausschweifender Empfindsamkeit, oder ästhetischer Schwärmerey, die in der Fertigkeit besteht, sinnlich-starke Ideen von ungewöhnlichem Grade auf jede unverhältnißmäßige äussere Veranlassung zu erregen. Es ist der ästhetischen Schwärmerey eigen, theils die empfindbaren Eigenschaften und Verhältnisse des schönen Gegenstandes hyperbolisch zu übertreiben, theils solche Eigenschaften und Verhältnisse zu erdichten, welche gar nicht in dem schönen Gegenstand vorhanden sind. (S. Platners philos. Aphor. 1 Th. 1784. §. 460. u. f. w.

* Sehr richtig bemerkt Aristoteles Problem. X. Sect. X, 51: daß uns das, was wir begehren, oft weit angenehmer zu seyn dünkt, als es wirklich ist, wie z. B. das Getränke dem, der Durst leidet: daß wir es eben deßwegen oft für schön halten, nicht weil es würklich schön ist, sondern weil es zur Befriedigung irgend einer sinnlichen Begierde dient, und weil wir es begehren. — Es ist eine allgemeine Erfahrung, daß unsere Begriffe von Schönheit durch Einmischung sinnlicher Begierden sehr verunreiniget werden, daß wir die Lust an Gegenständen, die zur Befriedigung unserer sinnlichen Begierden dienen, nur gar zu oft mit der Lust an der Schönheit verwechseln, daß wir oft irrig von der ersten auf das Daseyn der letztern schliessen, und daß bey Gegenständen, die zugleich schön und gut sind, das Wohlgefallen sehr vieler Menschen an denselben mehr aus der Betrachtung der nützlichen Eigenschaf-

ten, als der Schönheit derselben entsteht; so wie z. B. auch der Hottentotte seine häßliche und schmutzige Knonmquaiha schön findet. Dieß gilt nicht nur von der Schönheit der menschlichen Gestalt, sondern auch von den Häusern, Gärten, Festen u. s. w. der Großen, die oft die traurigsten Denkmale des menschlichen Stolzes, des Hanges zur gröbsten Sinnlichkeit und der Geschmacklosigkeit sind, und dennoch den grossen Haufen bezaubern, weil sie seine sinnlichen Werkzeuge und Begierden stark reitzen, und weil es ihm an den ersten Begriffen von Schönheit mangelt. — Man hat besonders in den neuern Zeiten angefangen, das Schöne von seiner subjectiven Seite zu betrachten. Die Alten hielten sich mehr an das Objective; sie zeigten, worinn es besteht, und wie es erreicht wird, (worauf es bey der Bildung des Geschmacks der Liebhaber und Künstler eigentlich ankommt) und bekümmerten sich wenig um die Wirkungsart des Schönen. Die Untersuchung, was und wie das Schöne überhaupt und dessen Arten wirken, hat in verschiedener Rücksicht ihren Nutzen, aber auch ihre grossen Schwierigkeiten, die sowohl in der Natur der Sache selbst, als in der Sprache liegen. Wenn man auch Feinheit und Richtigkeit des Gefühls und philosophischen Geist genug besitzt, um die Eindrücke des Schönen rein aufzufassen, genau zu bestimmen und zu classificiren, so wird man doch sehr bald durch die Armuth der Sprache in diesem Unternehmen gehindert. Es kommt hauptsächlich darauf an, daß man die nächsten, wesentlichsten, allgemeinsten und natürlichsten Wirkungsarten des Schönen bemerkt. Allein darauf haben wohl die meisten ästhetischen Schriftsteller wenig geachtet, und sich größtentheils auf zween Hauptabwegen verirrt. Die Lust am Schönen nemlich, die durch den Gegenstand selbst

erregt wird, hat ihre fernere Folgen, je länger man dabey verweilt: die Kräfte werden erregt und gespannt, es entstehen neue Ideenreihen, Aufwallungen des Herzens, Leidenschaften, Verlangen, Abneigung. Sie wird ferner durch zufällige Ideenverbindungen, Gemüthszustände, Begierden und durch die besondere Natur des empfindenden Wesens verstärkt, und durch angewöhnten Hang zur Schwärmerey über ihr natürliches Verhältniß zur unverdorbenen menschlichen Natur getrieben. Einige Schriftsteller nun haben diese entferntere, zufällige und besondere Wirkungen des Schönen aufgesucht, und dadurch grosse Entdeckungen in der Seelenlehre zu machen geglaubt, die aber wohl bekannt und wohlfeil zu erhalten sind, und die Sache selbst nicht ins Licht setzen. Andere haben vermöge der Besonderheiten ihres Gehirns- und Nervensystems, und der Ausschweifungen ihrer Phantasie Eigenschaften und Wirkungen des Schönen vergrössert, erdichtet, und folglich das Ausserordentliche, Unnatürliche aufgesucht. Wenn man hiebey auf die ungleichförmige Schreibart, auf die häufigen Abwechslungen des Lichts und Schattens, und auf gewisse poetische Phrasen sieht, so sollte man vermuthen, daß viele dieser Schriften mit kaltem Blut verfertiget sind, und eine gewisse Eitelkeit, sich über den vermeyntlichen Stumpfsinn anderer Menschen zu erheben, zum Grund haben. Man ist auf diesem Weg noch weiter gegangen, und hat die nothwendigsten Regeln, als Fesseln der Phantasie, für vogelfrey erklärt; man hat das Schöne blos als Eigenschaft des Subjects angesehen, und nach der Summe der angenehmen Empfindungen, die es bey diesem oder jenem Individuum erregt, beurtheilt, und sonach bedarf man freylich keiner Regeln mehr. Schriften von der Art klären die Natur des Schönen

eben so wenig auf, und verderben den Geschmack eben so sehr, als solche Schriften, worinn Sylbenstecherey, Spitzfündigkeiten, metaphysischer Galimathias und halbwahre, triviale Regeln den Geist erdrücken und irre führen; daher ist es nöthig besonders junge Leute davor zu warnen.

§. 26.

Das Schöne ist entweder wesentlich oder zufällig. Was aber in einer Art der Kunstwerke zur wesentlichen Schönheit gehört, das kan in einer andern nur zufällig seyn, und umgekehrt. Schönheiten, die in keiner unmittelbaren Verbindung mit der Vollkommenheit eines Werkes stehen, nennt man Zierrathen, Verzierungen. Sie dienen theils zur Unterstützung und Hebung der wesentlichen Theile, theils zur Vermehrung der Annehmlichkeit und zur Vermeidung der Einförmigkeit.

§. 27.

Der vollkommne Künstler verbindet innere und äussere Vollkommenheit unzertrennlich miteinander; er vergnügt uns vornehmlich durch die wesentlichen Schönheiten seines Gegenstandes, und duldet nicht einmal den Schein, daß das Wesentliche dem Zufälligen aufgeopfert worden seye; und endlich gibt er selbst den Zierrathen das Ansehen nothwendiger

Theile. Die kleinen Geister hingegen und die knechtischen Nachahmer halten sich an das Aeussere und Zufällige, und suchen die Blöße oder die Unvollkommenheit des Gegenstandes durch Zierrathen zu bedecken.

§. 28.

Das Gegentheil des Schönen ist das Häßliche, oder die sinnlich-vorgestellte Unvollkommenheit. Es muß, wie das Schöne, auf einmal übersehen werden können, und besteht ebenfalls in äusserer oder innerer Unvollkommenheit. Was in einzelnen Theilen der äussern oder innern Vollkommenheit eines Werkes der Kunst zuwider ist, das nennt man einen Fehler. Die Fehler sind mehr oder weniger wesentlich und anstößig, streiten entweder gegen den Geschmack oder gegen die gesunde Vernunft, und rühren entweder von der Unvollkommenheit, oder von der Unachtsamkeit des Künstlers her.

§. 29.

Das Schöne läßt sich verschiedentlich eintheilen. An sich betrachtet ist es entweder ein absolutes, oder ein relatives Schöne, oder beides zugleich; und zwar in Rücksicht sowohl auf den vorgestellten Gegenstand, als auf den Ausdruck, der sich in den

reden-

redenden Künsten besonders von der vorgestellten Sache trennen läßt, weil sich diese willkührlicher Zeichen bedienen. Man nennt dasjenige absolute schön, was sich nicht auf einen andern Gegenstand, als Nachahmung desselben, bezieht, sondern für sich selbst gefällt, es seye nun durch äussere Schönheit, oder durch ästhetische Vollkommenheit. (Zusammenstimmung des Mannichfaltigen zu einem guten Endzweck.) Es findet sich in den Werken der Natur, der Baukunst, der Tonkunst, in mehrern künstlichen Gestalten und Figuren der zeichnenden und bildenden Künste, und selbst in den Werken der Poesie, wo der Dichter in eigener Person spricht, und eigene Gedanken und Empfindungen vorträgt. Der Ausdruck kan auch alsdann noch absolute schön seyn, wenn es schon die vorgestellte Sache nicht ist, jedoch gilt dieß hauptsächlich nur von den redenden Künsten, denn in den übrigen schönen Künsten sind Sache und Ausdruck unzertrennlich mit einander verbunden. In der Tonkunst muß der Ausdruck ihrer Natur nach immer absolute schön seyn.

§. 30.

Relativ schön ist dasjenige, was sich auf etwas anders, als Nachahmung, bezieht, und, insofern al-

le Theile der Nachahmung zu dem gemeinschaftlichen Endzweck übereinstimmen, ein gewisses Urbild ähnlich vorzustellen, und diese Aehnlichkeit sinnlich erkannt wird, sich auf sinnlich vorgestellte Vollkommenheit gründet. Die Nachahmung kan also schön seyn, wenn schon das Urbild nicht schön ist; sie wird aber noch reitzender, wenn mit der Aehnlichkeit zugleich absolute Schönheit des Urbildes verbunden ist. Zum relativ schönen gehören die Beschreibungen, Gleichnisse, Metaphern, Allegorien, die theatralische Nachahmung, und die Abbildungen und Nachahmungen der übrigen schönen Künste.

§. 31.

Auch der Ausdruck kan nach Beschaffenheit des Urbildes bald an sich schön seyn, und verschiedene Grade der Veredlung und Erhöhung zulassen, bald auch gemein und fehlerhaft seyn, und dennoch wegen seiner Schicklichkeit gefallen. Ueberhaupt ist der Dichter da, wo er in seiner eigenen Person erscheint, und im Ernste spricht, weit mehr an das Absolutschöne in Sache und Ausdruck gehalten, als da, wo er sich verbirgt, eine fremde Rolle übernimmt, und nicht im Ernste spricht: denn hier können selbst die Fehler in Sache und Ausdruck

zu Schönheiten werden, wenn sie nämlich schicklich angebracht sind, und sich mit der Schönheit des Ganzen vertragen.

Die Eintheilung des Schönen in Absolutes und Relatives ist schon von Hutcheson (Untersuchung unserer Begriffe von Schönheit und Tugend I. Abh. II. IV. Abschn. vergl. Lamberts Architectonic I. B. S. 372.) gemacht, und hier in Beziehung auf den Ausdruck, und in Anwendung auf die redenden Künste, etwas weiter ausgeführt worden. Sehr gut drückt sich Plutarch de aud. Poetis hierüber aus, wenn er sagt: ου γαρ εστι ταυτο το καλον, και καλως τι μιμεισθαι. — Diese Eintheilung ist nicht nur insofern wichtig, als sie den verschiedenen Grund unsers Wohlgefallens an Schönheit angibt, sondern auch in sofern, als sie über die verschiedene Behandlungsart in den verschiedenen Dichterwerken Aufschluß gibt, und die Anwendung der Regeln erleichtert, die sich nicht so genau bestimmen lassen, daß sie nicht auch eigene Unterscheidungskraft des Lesers erforderten, um richtig verstanden zu werden. Manche Kritiker, die den Unterschied zwischen absolutem und relativem Schönem aus den Augen setzten, haben in epischen, und in dramatischen, launichten, satyrischen Werken Fehler gefunden, die wirkliche Schönheiten sind, und Schönheiten vermißt, die wirkliche Fehler gewesen wären.

§. 32.

Das Schöne an sich betrachtet ist ferner entweder ein allgemeines, absolutes, oder ein besonderes, respectives Schöne. Jenes gründet

sich auf die allgemeine menschliche Natur, und ist keiner Veränderung unterworfen; nämlich die Grundgesetze und allgemeinen Eigenschaften des Schönen. Dieses gründet sich auf die besondere physische und moralische Natur der Menschen und auf andere Umstände, und gibt dem allgemeinen und absoluten Schönen nur eine nähere und besondere Bestimmung.

Was andere, z. B. P. Andre und Herr Adelung über den deutschen Styl, I. II. Th. das willkührliche und conventionelle Schöne nennen, das nenne ich das besondere, respective Schöne, weil jene Ausdrücke so leicht mißdeutet werden: denn man versteht darunter gewöhnlich das, was keinen Grund in der Natur hat, und von den Vorurtheilen und Bisarrerien der Künstler, der Liebhaber und der Mode abhängt. — Man muß hier das allgemeine, absolute Schöne, oder den allgemeinen Begriff des Schönen nicht mit allgemein schönen Gegenständen oder Kunstwerken verwechseln, die zu allen Zeiten, an allen Orten und unter allen Umständen gleichförmig seyn, und auf gleiche Weise gefallen sollen, wie einige sich vorgestellt haben, und noch vorstellen. Ein Gebäude z. B. im Norden kan eine andere Bauart haben, als im Süden, und dennoch kan und muß es nach den allgemeinen Regeln des Schönen errichtet werden, wenn es schön seyn soll. Die Zweckmäßigkeit und folglich auch die äussere Schönheit wird durch Ort, Zeit und Umstände modificirt, aber darf niemals fehlen. Wenn ein solches Gebäude den Unwissenden oder Leuten von einseitigem Ge-

schmack nicht gefällt, so beweißt dieß nichts gegen seine Schönheit.

§. 33.

Das Schöne ist nach seinem Ursprunge betrachtet entweder **Werk der Natur** oder **der Kunst**; nach der Beschaffenheit des Gegenstandes, an dem es sich befindet, entweder **körperlich oder geistig**, und wird also entweder durch die Sinne und Einbildungskraft, oder durch die Reflexion erkannt.

§. 34.

Das Schöne in Rücksicht auf die Empfindung betrachtet, welche es erregt, gefällt entweder dem **Verstand**, oder afficirt das **Herz**. Dem Verstand gefällt das Schöne, weil es seine Begriffe erweitert und aufklärt, es seye durch sinnliche oder bildliche oder allgemeine Vorstellungen; und das Herz wird afficirt, wenn der schöne Gegenstand in Beziehung auf unserer oder anderer Menschen Glück und Elend steht.

§. 35.

Die Empfindungen des Schönen sind entweder **rührend** in weiterer Bedeutung, oder **interessirend**. Jene unterhalten und befriedigen die Seele

für die Gegenwart, beziehen sich auf die einzelne Theile eines Werkes, und geben den wirklichen Genuß. Man kan sie Empfindungen oder Affecte des Anschauens nennen. Diese lenken die Wirksamkeit unserer Seele auf noch andere Gegenstände hin, und gehen auf das Ganze eines Werkes. Man kan sie Empfindungen oder Affecte der Begierde nennen. Sowohl der Verstand als das Herz haben Empfindungen oder Affecte des Anschauens und der Begierde.

S. Tetens Philos. Versuche über die menschl. Natur. I. Th. S. 182—91. Ideen zu einer Mimik von Engel. Berlin 1785. I. Th. S. 175.

§. 36.

Das Schöne hat Grade. Die Grade des Schönen hangen ab: 1) von der Menge der vorgestellten Realitäten, durch je mehrere Gegenstände, je vollständiger und anhaltender die Seele nach allen ihren Kräften, nach Sinnen, Einbildungskraft, Verstand und Herz, beschäftiget und vergnügt wird; (extensive Grösse) 2) von dem Grade der Lebhaftigkeit der Vorstellungen, je mehr uns an einem Gegenstande auf einmal und in kürzerer Zeit gezeigt wird, jemehr er mit den Neigungen des menschli-

chen Herzens in Verbindung steht; (intensive Grösse) 3) von dem Grade der Zusammenstimmung des Mannichfaltigen zu Einem Ganzen, und zu Einem Zweck, je leichter das Ganze übersehen, je mehr die sinnliche Vernunft durch richtigen ununterbrochenen Zusammenhang der Mittel mit dem Zweck befriedigt wird.

Natürlich fällt hier einem die Frage bey: ob man nicht auch den Versuch mit einer Kalometrie machen sollte, dergleichen neuerdings der Erlauchte Verf. der Schrift: Gedanken von der Bestimmung des moralischen Werths, Erfurt 1782. mit einer Agathometrie gemacht hat? — In wiefern ist ein solcher Versuch thunlich und nützlich? — Es ist vielleicht nicht unschicklich und unnützlich, einige Bemerkungen über eine Materie beyzusetzen, worinn, wo nicht alles, doch immer vieles mit Nutzen geleistet werden könnte. — Daß man bißher noch wenig daran gedacht hat, den ästhetischen Werth der Kunstwerke richtig zu bestimmen, ist begreiflich. Die Kunst muß schon große Fortschritte gethan; der Geschmack sich sehr ausgebreitet, verfeinert und berichtiget; die Theorie einen hohen Grad von Präcision und Vollständigkeit erreicht haben, ehe man die Hand an die Errichtung einer ästhetischen Größenlehre mit glücklichem Erfolge legen kan; denn sie ist der schwerste und letzte Theil der Theorie, der nur von einem Manne bearbeitet werden kan, welcher mit den tiefsten Einsichten in die Geheimnisse der Kunst und mit dem vielumfassendsten, feinsten und richtigsten Geschmacke einen wahren philosophischen Geist in sich vereiniget. Man müßte aber hiebey vor allen Dingen,

sowohl wegen des practischen Nutzens, als wegen der Verschiedenheit der Mittel, deren sich die schönen Künste bedienen, und welche einen so grossen Einfluß auf die Wahl und Bearbeitung des Stoffes haben, die besondere Kalometrie einer jeden einzelnen schönen Kunst bearbeiten. Nachher würde es leichter und sicherer seyn, auch eine allgemeine Kalometrie aller schönen Künste zu versuchen: denn wenn man schon hier einige Hülfsmittel der Erfindungskunst zur Abkürzung des Weges gebrauchen könnte, so bleiben doch diese Hülfsmittel immer trüglich, wiewohl sie nicht zu verachten sind, und es immer besser ist, wenn etwas geschieht, als gar nichts. Eine allgemeine Kalometrie muß aber immer ihrer Natur nach etwas unbestimmt und minder fruchtbar seyn, wenn sie auch noch so richtig ist, und dem Kenner die Uebersicht über das Ganze noch so sehr erleichtert. Die Kalometrie kan theoretisch und practisch seyn, das heißt, angewandt auf die vorzüglichsten Werke der Kunst, und sie ist in beider Rücksicht von der größten Wichtigkeit. Die theoretische Kalometrie würde uns zu einer genauern und vollständigern Einsicht des Schönen verhelfen, und die practische zur wirklichen Ausbildung und Verbreitung des Geschmacks überaus nützlich seyn: die letztere würde dem angehenden Künstler die beßten Muster der Nachahmung in allen wesentlichen Theilen der Kunst vorhalten, die Wahl des Liebhabers leiten, und seine Aufmerksamkeit auf die eigenthümlichsten und vorzüglichsten Schönheiten der Kunstwerke hinrichten. Wir haben nur wenig ausführlichere Kritiken über Dichter- und Rednerwerke, und auch diese sind noch immer zu allgemein, zu unbestimmt, und selbst einseitig. — Allein wer an der Möglichkeit einer Agathometrie zweifelt, könnte leicht das Project einer Kalometrie für

eben so unausführbar halten. Vielleicht wird es auch seinem ganzen Umfang nach ein Project bleiben, jedoch von einer, und zwar der vortheilhaftesten Seite betrachtet, scheint es ausführbar und weniger Schwierigkeiten unterworfen zu seyn, als das Project einer Agathometrie. Es fällt nämlich bey der Kalometrie die Bestimmung des subjectiven Werthes weg, welche eben bey der Agathometrie sowohl in der Theorie als in der Anwendung die grösten Schwierigkeiten verursacht. Wir können den objectiven Werth eines Kunstwerkes für sich betrachten und messen, ohne an die Person des Künstlers zu denken, und auch den subjectiven Werth des Künstlers, als Künstlers betrachtet, mit ziemlicher Sicherheit aus seinem Werke schliessen, wiewohl nicht in seinem ganzen Umfange und nicht mit gleicher Sicherheit aus jedem einzelnen Werke: was der Künstler für Bewegungsgründe zur Verfertigung seines Werkes gehabt habe, kommt in keine Betrachtung: die innere und äussere Hindernisse, die er hiebey zu überwinden gehabt hat, können wohl seinem Genie einen höhern Glanz ertheilen, und seinem Kunsteifer Ehre machen, aber sein Werk selbst wird dadurch um keinen Gran besser, als es wirklich ist. Die innere Hindernisse kennen wir höchst selten, und die äussere, nemlich den Zustand des Volkes, für welches er dichtete, die Stufe der Vollkommenheit, auf welcher sich die Kunst zu seiner Zeit befand, die mehr oder weniger günstige Beschaffenheit des Stoffes, den er bearbeitete, können zuweilen mit einiger Genauigkeit bestimmt werden, und wir erhalten dadurch oft nützliche Aufschlüsse über die verborgenen Local-Schönheiten des Werkes, und über das Zulässige in der Verschiedenheit des Geschmacks; jedoch kommt es bey dieser Untersuchung hauptsächlich darauf an, daß wir dem

Genie und dem Fleiß des Künstlers bey allen seinen Fehlern und Mängeln Gerechtigkeit widerfahren lassen, und die Schwierigkeiten und den Fortgang der Kunst bemerken. Das Objective macht also den nützlichsten und sichersten Theil der Kalometrie aus. Ist das Kunstwerk unbedeutend, so kommt es in Vergessenheit, und mit ihm gewöhnlich auch das Genie des Künstlers, wenn es auch noch so gros gewesen ist, wie dieß der Fall mit den ersten Künstlern einer Nation ist, die oft ein weit grösseres Genie hatten, als die nachfolgenden bessern Künstler. Es ist dem Verstand und dem Herzen der Menschen rühmlich, auch auf den subjectiven Werth der Kunst zu sehen, wenn hiebey keine eitle Schwärmerey zum Grund liegt; noch rühmlicher, wenn es noch zu Lebzeiten des Künstlers geschieht: jedoch muß das Objective immer das Hauptaugenmerk bleiben, weil es zur Bildung des Geschmacks am meisten beyträgt. Man hat, wie mich dünkt, in den vielen Schriften über Shakspeare diese verschiedene Gesichtspunkte miteinander vermengt, und dadurch manche unnütze Streitigkeiten und Declamationen veranlaßt. Einige haben mehr auf den objectiven Werth gesehen, jedoch zu sehr nach modernen Begriffen, mit zu wenig Rücksicht auf Zeit, Ort und Umstände, und haben sich Unbilligkeiten gegen den Dichter erlaubt; andere hingegen haben zu sehr auf den subjectiven Werth gesehen, seine wirklichen Schönheiten vergrössert, seine wirklichen Fehler beschönigt, und, mit verächtlichen Seitenblicken auf Gelehrsamkeit, Fleiß und Kunst, einen wunderbaren Nimbus um ihn gezogen, und die Hindernisse seines Genies zu sehr vergrößert. Griechisch und lateinisch verstand freylich Shakspeare wenig oder gar nicht, wie viele andere dramatische Dichter, aber doch mußte ihm manches von dem Alter-

thum nach dem Pedantischen Geschmack seines Zeitalters und aus Uebersetzungen bekannt seyn. Er hatte wenig Vorgänger in der Kunst, und besaß wenig Kunstkenntnisse, die ihm auch, da der Geschmack seines Zeitalters für schöne Kunstcomposition unempfänglich war, so wenig genutzt hätten, als dem Lope de Vega, der, wie er selbst sagt, geschwind seinen Aristoteles und Horaz beyseite legte, und in seinen Schrank verschloß, wenn er für das Volk dichtete. Im übrigen aber befand sich Shakspeare in einer für den dramatischen Dichter sehr günstigen Lage, die eben nicht jedwedem zu Theil wird. Er ward frühzeitig bey dem Theater angestellt, und selbst Schauspieler, er lebte in der Hauptstadt im Umgange mit Menschen aus den verschiedensten Ständen, zu einer Zeit, wo sich die Sitten und Leidenschaften freyer entwickelten, und stärker an den Tag legten, als jetzo; wo die romantische Denkungsart und der pedantisch-gelehrte Ton des Hofs und der mittleren Stände ihm reichen Stoff darboten, die Imagination zu ergözen, und den Witz zu belustigen. Hätte er in unsern Zeiten gelebt, so würde er, nach dem erhabenen Geiste zu urtheilen, der aus allen seinen Werken hervorstralt, gewiß in dem höchsten uns bekannten Style der Kunst gedichtet haben. Wann man also richtig, billig, und mit Nutzen über ihn urtheilen will, so muß man seine wirklichen Schönheiten und Fehler ohne Vergrösserung und ohne Schonung genau zergliedern; sodann untersuchen, unter welchen Umständen er gedichtet hat, und wie weit seine Fehler sich entschuldigen lassen oder nicht, was als Local-Schönheit nach allgemeinen Grundgesetzen des Schönen gelten kan oder nicht; und endlich aus allem dem und aus Vergleichung des Dichters mit andern Dichtern, die sich unter ähnlichen

Umständen befanden, sich einige Vorstellung von der Grösse seines Genies und seiner Verdienste zu machen suchen. Ihn zu vergöttern und seine Fehler zu beschönigen oder ganz auf die Rechnung seines Zeitalters zu setzen, ist von keinem Nutzen; vielmehr schlägt es entweder den Muth junger Künstler darnieder, oder macht sie einbildisch und zur Arbeit verdrossen, oder, was gewöhnlicher ist, zu knechtischen Nachahmern. — — Doch um wieder auf die Hauptsache zu kommen, so verhält es sich mit der Agathometrie anders, als mit der Kalometrie. Hier läßt sich das Objective und Subjective durchaus nicht von einander trennen, und dieß macht eben die grösten Schwierigkeiten in der Theorie, noch mehr aber in der Anwendung. Aus einer oder auch aus mehrern Handlungen läßt sich nicht so unmittelbar auf die Güte der Bewegungsgründe schliessen, und die Güte der Bewegungsgründe kan nebst den überwundenen innern und äussern Hindernissen einer objective betrachtet geringfügigen Handlung einen überaus großen Werth geben. Die Agathometrie kan in in der Theorie, zur Bildung des moralischen Sinnes, zu einem gewissen Grad von Vollkommenheit gebracht werden, aber in der Anwendung besonders auf das würkliche Leben wird sie immer mit grossen Schwierigkeiten verbunden bleiben, und oft viel von ihrer Strenge nachlassen müssen. Die Menschen verstellen sich nämlich so gern und so leicht, und täuschen sich oft selbst; es ist nicht rathsam, im würklichen Leben viel über den innern Werth einer moralischen Handlung zu speculiren; und die Gesetzgebnng muß ihrer Natur nach bey Belohnungen und Strafen mehr auf das Aeussere, als auf das Innere sehen, und wenn sie auch noch jetzo in mehrern Punkten mehr auf das Aeussere sieht, als recht ist, so sehen dagegen manche

Philosophen mehr auf das Innere, als der Gesetzgebung möglich ist. — Es kommt nun bey der Bestimmung der ästhetischen Größe auf folgende Punkte an: Erstlich muß man die Elemente der ästhetischen Größe, das heißt, die wesentlichsten Theile der Kunst vollständig aufzählen, den Grad derselben deutlich und genau bestimmen, wiewohl hier keine mathematische Genauigkeit statt findet, diese verhältnißmäßige Werthe richtig classificiren, und zur Erleichterung des Gedächtnisses durch Zahlen ausdrücken. Da wir uns noch höhere Vollkommenheiten denken können, als in den vorhandenen Werken der Kunst erreicht worden sind, so können auch diese noch in höhere Classen gebracht werden. Einen practischen Versuch von der Art hat bereits ein berühmter Theorist in der Malerey gemacht, Herr de Piles in seinem Cours de Peinture par Principes. 1766. S. 386. Er hat nämlich eine Tabelle mit gespaltnen Columnen verfertigt, worauf in der einen Columne die Namen der vorzüglichsten Maler stehen, und in den übrigen ihr verhältnißmäsiger ästhetischer Werth in den wesentlichsten Theilen der Kunst durch Zahlen ausgedruckt wird. Den ästhetischen Werth der angeführten Künstler theilt er in 20 Grade ein. Der zwanzigste ist der höchste, und kommt der höchsten Vollkommenheit zu, die wir nicht einmal in ihrem ganzen Umfange kennen. Der neunzehende Grad kommt dem höchsten Grad derjenigen Vollkommenheit zu, die wir kennen, die aber noch niemand erreicht hat. Der achtzehende ist für diejenigen, die sich der Vollkommenheit am meisten genähert haben. Unter die wesentlichsten Theile der Kunst, woraus er so viele Columnen macht, rechnet er die Composition, die Zeichnung, das Colorit und den Ausdruck der innern Empfindungen. Da die wesentlichen Theile der Malerey

aus mehrern andern Theilen zusammengesetzt sind, welche dieselben Maler nicht in gleichem Grade in ihrer Gewalt gehabt haben, wie z. B. die Composition, Erfindung und Anordnung, und die Zeichnung, Richtigkeit und Geschmack, unter sich begreift, so muß, wie er sagt, um ein billiges Urtheil fällen zu können, das eine durch das andere ausgeglichen werden. Nach ihm hat also z. B. Raphael 17. Grade Composition, 18. Zeichnung, 12. Colorit, 18. Ausdruck. Wenn man nun diese verschiedenen Grade der Vollkommenheit in den wesentlichen Theilen der Kunst zusammennimmt, so wie sie sich in den Werken eines jeden Malers finden, so läßt sich hernach, wie de Piles glaubt, auch über den Werth des Ganzen urtheilen. Es ist zu bedauern, daß Herr de Piles diesem praktischen Versuche nicht auch die Theorie vorangeschickt hat, damit man deutliche und bestimmte Begriffe von den Graden der Vollkommenheit bekäme, die er blos nach seinem vielleicht richtigen Kunstgefühle in Zahlen ausdrückte; ob er gleich im Ganzen genommen etwas Nützliches zur Bildung junger Künstler geleistet haben mag. Es ist ferner unbequem, daß er, verführt durch die gewöhnliche Haupteintheilung der wesentlichen Theile der Kunst, die Elemente der ästhetischen Größe nicht vollständig genug aufzählte, und folglich zu Ausgleichungen seine Zuflucht nahm, ohne vorher anzugeben, nach welchen Grundsätzen man ausgleichen müsse. Erfindung, ob sie gleich in der Malerey nicht soviel zu bedeuten hat, als in der Poesie, und Geschmack hätten wohl in eine eigene Classe gebracht, und die Richtigkeit unter der Zeichnung begriffen werden können; allein alsdann hätte freylich auch das Wort Geschmack etwas näher bestimmt werden müssen. Es scheint auch, daß Herr de Piles die Grade der ästhe-

tischen Vollkommenheit etwas mehr vervielfältiget habe, als nöthig ist; jedoch hierinn wird immer viel Willkührliches bleiben. — Zweytens kommt es bey der Kalometrie darauf an, daß man auch den ästhetischen Werth zweyer Kunstwerke in seiner ganzen Größe mit einander vergleiche, nachdem er in Ansehung der einzelnen Theile bestimmt und verglichen worden ist. Allein es ist sehr schwer auszumachen, welcher Theil der Kunst überhaupt den Vorzug vor dem andern verdiene; noch schwerer, das Maaß dieses Vorzuges zu bestimmen; und am allerschwersten eine richtige Ausgleichung zu treffen. Wer kan solche ungleichartige Elemente, als Zeichnung, Composition, Colorit ꝛc. sind, mit einander vergleichen, und auf gleichartige Größen zurückbringen? Wo ist die messende, mit der Größe selbst durchgehends gleichartige, Einheit zu finden? — Es scheint also die Auflösung dieses zweyten Punktes der Kalometrie zum Stein der Weisen zu gehören. Die Vergleichung schöner Gegenstände oder Kunstwerke in Ansehung ihrer ganzen ästhetischen Größe muß dem Gefühle überlassen werden, aber dem gebildeten Gefühle des Kenners. Indessen haben wir uns auch nicht darüber zu beklagen, wenn wir diesen Punkt der Kalometrie nicht ins Reine bringen können. Es ist zur Bildung des Geschmacks hinlänglich, die Grade des ästhetischen Werthes in den einzelnen Theilen der Kunst zu bestimmen, denn wir wollen ja ohnehin nicht den Liebhaber und angehenden Künstler auf ein einziges Muster einschränken, weil es nicht leicht ist ein Muster für alle einzelne Theile der Kunst zu finden, und so weit es nöthig und nützlich ist den ganzen ästhetischen Werth eines Künstlers vor dem andern zu bestimmen, so weit können wir uns mit der Entscheidung des Gefühls begnügen. — Es läßt sich noch

ein dritter Gesichtspunkt angeben, nach welchem Kunstwerke im Ganzen miteinander verglichen werden können, wenn sie übrigens in den wesentlichen Theilen der Kunst einander gleich kommen; nämlich nach der Summe angenehmer Empfindungen, die sie in uns erregen. Hier sieht man theils auf die Menge der vorgestellten Realitäten, theils auf den Grad der Lebhaftigkeit und Sinnlichkeit, und nach diesem Maaßstab schätzen wir auch die Schönheit einzelner Gegenstände der Natur. Wenn ein Gedicht in einem von diesen beiden Stücken das andere übertrift, und alles übrige gleich ist, so hat es den Vorzug vor diesem. Aber wie? wenn das eine Gedicht vermöge der Natur seines Stoffes, oder vermöge der besondern Art mehr extensive, und das andere mehr intensive Gröse hat, welches verdient den Vorzug vor dem andern? Nach welchem Maaßstab soll hier entschieden werden? Es ist begreiflich, daß man, wenn man sich in diese Untersuchung einlassen wollte, doch immer grössere Kunstwerke mit grössern, und kleinere mit kleinern vergleichen müßte, weil man sonst auf Ungereimtheiten gerathen würde. Die Frage selbst ist schon im Alterthum aufgeworfen, und für und wider entschieden worden. So gar Aristoteles hat sie für so wichtig angesehen, daß er der Untersuchung derselben in Beziehung auf die große Epopöe und auf die Tragödie, ein eigenes Kapitel in seiner Poetik widmet, und man merkt wohl, daß er hauptsächlich gegen Plato zu Felde zieht. Er räumt Cap. XXVI. der Tragödie den Vorzug vor der grossen Epopöe ein, und zwar hauptsächlich deßwegen, weil jene die letztere an Lebhaftigkeit und Sinnlichkeit übertrift. Zuerst räumt er die Einwürfe aus dem Weg, die man gegen die Tragödie, und die Plato in den Büchern de Legibus und de Re-

publica

publica gegen die dramatische Dichtkunst überhaupt vorbrachte. Die epische Nachahmung ist nach Platonischen Begriffen der tragischen vorzuziehen, denn sie ist weniger lästig oder gehäßig, als diese. Sie ahmt nämlich nicht alles nach, wie diese, nicht Stimme, Geberdenspiel und Bewegungen des Körpers, und was sonst zum theatralischen Apparat gehört; sie gebraucht also weniger äussere sinnliche Hülfsmittel, um die Wahrheit, Stärke und Schönheit ihrer Nachahmungen anschaulich zu machen, und schickt sich daher für bessere, verständigere Menschen, die ohne solche sinnliche Hülfsmittel die Nachahmung leicht und schnell fassen, und überhaupt alles fassen, was von den körperlichen Sinnen weit entlegen ist. Hingegen gemeine und rohe Menschen verstehen nichts recht, was nicht stark auf ihre sinnlichen Werkzeuge wirkt, sie haben grobe Sinne, eine langsame Fassungskraft und einen ungebildeten Geist, und müssen also von den Schauspielern durch Stimme, Geberden und Bewegungen des ganzen Körpers stark gereizt, und aus ihrem Seelenschlaf aufgeweckt werden. Allein einer solchen sinnlichen Evidenz bedörfen verständige Menschen nicht; die Epopöe gehört also für verständige Menschen, und die Tragödie für den großen Haufen. Zudem sind die Bewegungen der Schauspieler übertrieben und schändlich. (Es ist gewiß, daß es beym sinnlichen Denken Stufen der Selbstthätigkeit der Seele gibt, wo man sich mehr mit klaren Vorstellungen der Vollkommenheit der vorgestellten Sache begnügt, als sich seines Zustandes bewußt ist, wo man also minder sinnlich und eigennützig empfindet; daß sich Menschen von gebildetem Geschmack lieber durch Vorstellungen, als durch Gefühle, interessiren lassen, und mehr auf die innere, als auf die äussere Vollkommenheit sehen; jedoch hat dieß seine

Gränzen, die sich nicht überschreiten lassen, wenn die Empfindung des Schönen nicht aufhören soll, die aber auch nicht bestimmt angegeben werden können. Es ist ferner gewiß, daß Plato die reinsten und erhabensten Begriffe von der Schönheit hatte, jedoch gieng er in seinem Enthusiasmus für die himmlische Venus oft zu weit, verlor die irrdische aus dem Gesicht, und ließ sich nicht genug zu der Schwachheit der Sterblichen herunter. Daher konnte er auch alle diejenigen Dichtungsarten, die etwas mehr auf die Sinnlichkeit wirkten, und Leidenschaften erregten; die eine mannichfaltigere musikalische Begleitung zuliessen, und mannichfaltigere Sitten und Leidenschaften der Menschen nachahmten, nicht in seiner Republik dulden.) Aristoteles beantwortet diese Einwürfe folgendermaßen: Die Action der Schauspieler seye nicht der Tragödie zur Last zu legen, und auch die Epopöe habe ihre Rhapsodisten; nicht alle sinnlichen Bewegungen, sondern nur die übertriebenen und schändlichen, seyen zu verwerfen, und man könne auch die Tragödie für sich lesen, ohne der Aufführung beyzuwohnen, und es komme nur darauf an, ob sie nicht sonstige Vorzüge vor der Epopöe besitze. Die Tragödie zieht er aber aus folgenden Gründen der Epopöe vor: sie hat alles, was die Epopöe hat, so gar auch das Metrum; (aber nicht dieselbe Mannichfaltigkeit und Abwechslung, dieselbe Schönheit des Metrums) sie hat ausserdem noch Musik und Dekoration, und ist also vorzüglicher, weil sie mehreres hat; (allein dieß fällt ja auch beym bloßen Lesen weg) sie hat in Ansehung der Handlung selbst die größte Evidenz, man hört sie nicht nur, sondern sieht sie auch; (allein dieß ist für den verständigen Leser lästig, meint Plato) sie erreicht den Endzweck der poetischen Nachahmung auf eine kürzere Weise durch ei-

nen geringern Umfang des Ganzen, was aber in einen engern Raum zusammengedrängt ist, das vergnügt auch mehr, als dasjenige, was weit auseinander verbreitet ist; sie hat endlich eine einfachere Handlung, die für sich allein ohne Einmischung anderer Handlungen wirkt. Wenn also die Tragödie der Epopöe in allen diesen Stücken, und besonders noch in Ansehung der Kunst vorzuziehen ist: denn beide haben eine besondere eigenthümliche Art von Vergnügen zum Endzweck: so ist es offenbar, daß die Tragödie den Vorzug vor der Epopöe verdient, denn sie erreicht ihren Endzweck besser, als diese. (Es scheint, als ob Aristoteles einen besondern Vorzug der Tragödie auch darauf gründen wolle, daß sie uns durch schmerzhafte Empfindungen zu vergnügen sucht, und dieß für ein grosses Kunststück halte, wie es auch wirklich eines ist. Allein wenn die Epopöe und die Tragödie nicht blos in Absicht auf den Effect, sondern auch in Absicht auf die Kunst, und auf die Talente des Künstlers mit einander verglichen werden sollen, so muß ohne Zweifel die Tragödie der Epopöe in diesem letztern Punkt nachstehen.) Das ganze Räsonnement, womit Aristoteles den Vorzug der Tragödie vor der Epopöe beweisen will, läuft doch am Ende dahinaus, daß jene sinnlicher und lebhafter ist, und nach allen ihren Theilen im Ganzen schneller und leichter übersehen werden kann; und folglich ist die intensive Größe der Maaßstab, wornach er den höhern Werth eines Kunstwerkes entscheidet. Allein das hat Aristoteles nicht erwiesen, daß man nach diesem Maaßstab entscheiden müsse. Es mag wohl für den grössern Theil der Menschen gelten, aber nicht für Menschen von viel umfassendem Geist und gebildetem Geschmack, und überhaupt sind die Menschen eben so sehr geneigt, ein Vergnügen nach

der Menge und Dauer der angenehmen Empfindungen, die es gewährt, als nach der Stärke derselben zu berechnen und zu wählen. Die Frage über den Vorzug beider Dichtungsarten ist überhaupt eine müssige Schulfrage, die in der Anwendung keinen Nutzen hat. Wenn man so wie Cyrus sagt: Homer ist der größte Heldendichter, und Sophokles der größte Tragödiendichter: oder, wenn man, wie Voltaire, in einer ähnlichen Verlegenheit, den goldenen Apfel theilt, so wird man die Frage so gut entschieden haben, als sie sich entscheiden läßt.

§. 37.

Nicht nur das Angenehme, sondern auch das **Unangenehme**, es bestehe in physischer oder in moralischer Unvollkommenheit, (das Tragische, und selbst das Häßliche der äussern Gestalt, das Widrige und Schreckhafte bis auf einen gewissen Grad) gehört in das Gebiet der schönen Künste, und zum guten ästhetischen Stoff. Da aber Vergnügen der Zweck eines jeden schönen Kunstwerkes ist, so darf der Künstler das Unangenehme nicht darum wählen, weil es unangenehm ist, sondern weil es vermöge der Kraft des Kontrastes dem Vergnügen mehr Stärke und Dauer gibt.

§. 38.

Der Künstler darf also nur entweder **angenehme**, oder solche **vermischte** Empfindungen in uns

hervorbringen, in denen die sinnliche Vorstellung der Unvollkommenheit die sinnliche Vorstellung der vergesellschaften Vollkommenheit erleuchtet und verstärkt, aber nicht verdunkelt und schwächt; denn sonst handelt er dem Zweck der schönen Künste zuwider. Man nennt ein Werk der Kunst **rührend** im engern Verstand, wenn es vermischte Empfindungen erregt, und den höchsten Grad des Rührenden nennt man das **Pathos**.

S. Rhapsodie zu den Briefen über die Empfindungen in Moses Mendelssohn philos. Schriften. 2 Th.

§. 39.

Die vermischten Empfindungen werden, wie die angenehmen, in uns erregt entweder mittelst der Sinne oder der Imagination allein, wie z. B. durch kontrastirende Farben und Töne, durch lebhafte Gemählde und Schilderungen gewisser Scenen der leblosen Natur; oder auch mittelst der Sympathie, insofern sich die Vorstellung des Guten und Bösen auf empfindende Wesen, besonders auf den Menschen, bezieht, an deren Leiden und Freuden, Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten, wir von Natur Antheil nehmen.

§. 40.

Es gibt in den schönen Künsten eine dreyfache Art angenehme und vermischte Empfindungen, oder Affecte, Leidenschaften mit oder ohne Sympathie in uns hervorzubringen. Entweder wird 1) die Leidenschaft in der Seele hervorgebracht, indem der Körper auf den Ton dieser Leidenschaft gestimmt wird. Dieß geschieht vornehmlich durch die Musik, und zum Theil auch in der Malerey durch starke Massen von Licht und Schatten. Oder die Leidenschaft wird 2) erregt durch die sinnliche Vorstellung eines Eräugnisses in der leblosen Natur, oder einer Begebenheit, die empfindende Wesen in Leidenschaft setzt, und an der wir durch Sympathie theilnehmen. Auf diese Art werden in der Malerey, in der erzählenden, beschreibenden und dramatischen Poesie, Leidenschaften erweckt. Oder es werden 3) Leidenschaften in uns hervorgebracht, wenn uns die Empfindungen eines andern lebhafter an unsre Umstände und Empfindungen ähnlicher Art erinnern, und also vergangene oder schon gehabte Empfindungen in uns wieder aufwecken. Dieß geschieht in allen den Gattungen der Poesie, wo uns der Dichter seinen eigenen Gemüthszustand schildert,

oder überhaupt seine Empfindungen über Scenen der materiellen Welt und über menschliche Angelegenheiten vorlegt.

§. 41.

Es gibt ferner eine dreyfache Sympathie. Eine, die blos im Körper; eine zwote, die in den Vorstellungen der Seele oder in der Einbildungskraft; eine dritte, die in den moralischen Empfindungen ihren Grund hat.

Man sehe über §. 40. und 41. Einige Gedanken über das Interessirende, zweyter Theil von Garve; in dessen Sammlung einiger Abhandlungen. Leipz. 1779.

§. 42.

Der Grund, warum uns das, was uns in der Natur mißfällt, es mag nun uns selbst oder nur andere betreffen, dennoch in der blossen Vorstellung, in der Nachahmung oder in der Beschreibung vergnügt, liegt 1) in der Empfindung selbst, aus der die Vorstellung entspringt; 2) in der Beziehung der Vorstellung auf die Thätigkeit der Seele; 3) in Verbindung dieser Vorstellung mit andern Vorstellungen.

§. 43.

1) In der Empfindung, aus der die Vorstel-

lung entspringt. Nicht alles, was uns in der Natur mißfällt, ist ohne alle Annehmlichkeit und Interesse für uns. Wo sich also schon in der wirklichen Empfindung Lust und Unlust findet, da kan die Phantasie theils durch das weglassen und unterdrücken, theils durch das hinzusetzen und erheben das Unangenehme in der Vorstellung mehr reinigen und schwächen, und das Angenehme vermehren und verstärken.

§. 44.

2) In der Beziehung der Vorstellung auf die Thätigkeit der Seele. Wenn auch das Unangenehme in der Natur getreu dargestellt wird, so kan doch die Vorstellung noch aus dem Grunde angenehm seyn, weil sie die Seele minder stark modificirt, als die wirkliche Empfindung. Das Unangenehme in der Vorstellung erhöht unsre Aufmerksamkeit auf alles das Mannichfaltige, was sich in dem vorgestellten Gegenstande findet, und diese Aufmerksamkeit ist angenehm, weil sie unsere Seele beschäftiget, und unsere Kenntnisse vermehrt. Aus diesem Grunde gefallen auch Kindern und dem gemeinen Manne die Erzählungen schrecklicher Begebenheiten.

S. Du Bos Reflexions crit. sur la Poes. & sur la Peint. Sect. I. II. III.

§. 45.

3) In der Verbindung der Vorstellung mit andern Vorstellungen. Die Ideenassociation ist ein Hauptgrund, warum die Vorstellung dessen, was in der wirklichen Empfindung mißfällt, in den Werken der Kunst, und zwar nicht blos in der Erzählung und Beschreibung, sondern auch in der eigentlichen Nachahmung, welche auf unsre äussere Sinne wirkt, dennoch gefallen kan. Es kommen hier mehrere associirte Ideen in Betrachtung.

§. 46.

Die Bemerkung der Geschicklichkeiten des Künstlers, der mit der wahrsten und lebhaftesten Vorstellung des Mißfälligen dennoch das Vergnügen zu verbinden weiß, gefällt für sich, und theilt ihr Gefallendes der vorgestellten Sache selbst mit. Wer daher ein schwaches Gefühl für die Kunst hat, der hat auch weniger Wohlgefallen an rührenden Kunstwerken.

§. 47.

Da ferner der Künstler nicht nur das Angenehme, das in dem Gegenstande liegt, hebt und verstärkt, son-

dern ihn auch in mannichfaltige Verbindungen mit andern angenehmen Gegenständen bringt, und in jedem Werke der Kunst noch manche andere angenehme Nebenumstände mitwirken, wie z. B. im Drama die Verzierungen des Schauplatzes, ꝛc. so ist es natürlich, daß durch alles dieses die unangenehme Beziehung auf den Gegenstand selbst sehr gemildert, und das Vergnügen im Ganzen vermehrt wird. In der Poesie vornehmlich trägt die Schönheit des Ausdruckes viel zur Verminderung der Unannehmlichkeit der vorgestellten Sache bey. *

* Home (Kritik. II. Th. 18 Cap.) führt aus Demetrius Phalereus de elocut. Sect. 75. die Bemerkung an, daß wir oft die Eigenschaften des Gegenstandes dem Ausdrucke zuschreiben, und wenn der erstere stark oder erhaben ist, auch den letztern dafür halten. Diese sehr richtige Bemerkung gilt auch umgekehrt. Wir tragen auch vieles von der Schönheit des Ausdruckes auf den Gegenstand über. Virgil hat in seinen Georg. durch seinen vortreflichen Ausdruck die gemeinsten Feldgeschäfte veredelt, und selbst den Dünger mit Anstand und Grazie geworfen.

§. 48.

Nach Beschaffenheit des Gegenstandes gehören auch das Gefühl unserer eigenen Freyheit von den vorgestellten Uebeln, das Gefühl unserer eigenen Menschlichkeit und andere moralische Vergnügun-

gen zu den geheimen Reizen unangenehmer Vorstellungen.

§. 49.

Endlich können auch die Vorstellungen der Furcht, der Traurigkeit, des Schreckens und des Mitleidens ꝛc. durch die Erinnerung, daß es ein künstlicher Betrug ist, in angenehme Empfindungen umgeändert werden. Wer daher die vorgestellten Gegenstände für wirklich hält, wie z. B. Kinder, oder sie in seiner Einbildung realisirt, für den kann die Beziehung auf den Gegenstand leicht unangenehm werden.

Ueber die Frage: Warum die Rührungen sowohl in der Natur als in der Kunst angenehm sind, sind nachzulesen: Moses Mendelssohn in seiner Rhapsodie, oder Zusätzen zu den Briefen über die Empfindungen. The Philosophy of Rhetoric by George Campbell. London 1776. Vol. I. S. 277. 314. Zuerst geht dieser wahrhaft philosophische Kunstrichter die verschiedenen Hypothesen eines Du Bos, Fontenelle, Hume, Hobbes, und Hawkesworth über diese Materie mit begleitenden Anmerkungen durch, und zeigt sodann, warum uns rührende Gegenstände ausser uns in der Natur interessiren. — Tetens philos. Versuche. I. B. S. 251. — Eberhards Theorie der schönen Wissensch. §. 65. u. s. w. — In besonderer Rücksicht auf die schönen Künste haben diese Frage untersucht: Du Bos, Fontenelle in seinen Reflexions sur la Poetique. §. 36. Hu-

me, Essay on Tragedy. Hurd, Commentary and Notes on Horace's Epistles to the Pisos and to Augustus, übersetzt und mit eigenen Anmerkungen begleitet von Joh. Joach. Eschenburg. Leipz. 1772. I. B. S. 105. Auch in diesem Lehrbuche ist die angeführte Frage nur in Beziehung auf die schönen Künste abgehandelt worden.

§. 50.

Nicht alle Arten und Grade von Unlust lassen sich in den schönen Künsten mit gleich gutem Erfolge gebrauchen. Unter allen Arten von Unlust ist die Empfindung des Eckels die widrigste, weil sie sogleich auf die blosse Vorstellung in der Seele erfolgt, und keine merkliche Vermischung von Lust hat. Die Verletzung der Schamhaftigkeit ist gleichfalls sehr widrig, nicht nur, weil sie oft mit eckelhaften Nebenvorstellungen vergesellschaftet ist, sondern auch, weil sie das moralische Gefühl beleidigt. Beides, das Eckelhafte und das, was in Beziehung mit unsern Begriffen von Schamhaftigkeit steht, darf also niemals ohne Noth, und ohne starke Milderung der Sache und des Ausdruckes gebraucht werden; denn sonst mißfällt es auch noch aus dem Grunde, weil es einen Mangel des Gefühls an ästhetischer Würde und Geringschätzung des Publikums anzeigt. Eben so sind auch

körperliche Schmerzen mit weiser Mäßigung zu behandeln, theils weil sie unsere sinnlichen Werkzeuge gewaltsam bewegen, theils weil sie unsere Sympathie weniger erwecken, als Seelenkränkungen.

S. Briefe die neueste Litteratur betreffend. Berlin. V. Theil. — Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie, von Lessing, Berlin 1766. I. Th. — Versuch über den Geschmack und die Ursachen seiner Verschiedenheit. (von Marcus Herz) Leipz. 1776. S. 92. ꝛc. — Ueber das menschliche Herz, von Ewald. Frfrt. 1784. 3 Bände.

§. 51.

Auch bey solchen Gegenständen, die schon in der Natur Lust und Unlust bey sich führen, darf doch die Vorstellung der Unvollkommenheit nie so lebhaft werden, daß sie die Vorstellung der Vollkommenheit verdunkelt; denn sonst hören sie auf uns zu vergnügen. So mißfällt die Häufung der Unglücksfälle auf Unglücksfälle, die gänzliche Unterdrückung der Tugend unter das Laster und der Triumph des letztern über das erstere, das Uebertriebene in den Leidenschaften. So mißfallen vollkommen lasterhafte Charaktere im Trauerspiel, die eben deßwegen, weil man sie weder denken kan noch will, undichterisch sind. Es muß übrigens dem

eigenen Gefühl und der Beurtheilungskraft des Künstlers überlassen werden, wie weit er in diesen Stücken gehen soll und darf.

§. 52.

Nicht alle Künste und alle Arten von Kunstwerken können sich aller Arten und Grade der Unlust mit gleich gutem Erfolge bedienen. Unter allen schönen Künsten kan sich die Poesie der unangenehmen Empfindungen am besten bedienen; darum weil sie sich willkührlicher Zeichen bedient, und folglich ihr Ausdruck für sich schön seyn kan, wenn es gleich der ausgedrückte Gegenstand nicht ist. Sie hat mehr Freyheit in der Schilderung des Häßlichen, als die Malerey, weil sie mittelst ihrer Zeichen die coexistirenden Theile der häßlichen Form in successive verändert, und die häßlichsten Dinge auf die schönste Art ausdrücken kan; sie hat auch eben deßwegen mehr Freyheit im Gebrauch eckler Züge, in der Schilderung körperlicher Schmerzen, und im Ausdruck der gewaltsamsten Leidenschaften, als die Malerey.

§. 53.

Der Gebrauch des unangenehmen Stoffes ist auch nach der Art des Kunstwerkes sehr verschie-

den. Es kommt in der Poesie darauf an, ob der vorgestellte Gegenstand nur auf unsre Einbildungskraft oder zugleich auf unsre äussere Sinne wirkt; denn die Wirkung des Unangenehmen wird weit weniger in einer sichtbaren als in einer hörbaren Nachahmung geschwächt. Es kommt ferner darauf an, ob der Dichter in seiner eigenen Person erscheint, und im Ernste spricht, oder ob er eine fremde Rolle übernimmt, denn im erstern Falle ist er überhaupt mehr an das AbsolutSchöne gehalten, als in dem letztern.

§. 54.

Es kommt endlich sowohl bei der Bearbeitung des unangenehmen Stoffes in Kunstwerken, als bey der Beurtheilung dieser Kunstwerke sehr darauf an, für was für eine Classe von Menschen, für was für ein Volk der Künstler arbeitet oder gearbeitet hat. Einzelne Menschen und ganze Völker sind in Absicht auf physische und moralische Beschaffenheit sehr von einander verschieden. Daher gefällt einigen nur das sanft Rührende, andern das Wilde, Rohe, Trotzige und Blutige; daher ihre verschiedenen Begriffe von Anstand und Ehrbarkeit, von Recht und Unrecht, welches al-

les auf die moralische Sympathie grossen Einfluß hat.

§. 55.

Da sich die schönen Künste sowohl der Vollkommenheit als der Unvollkommenheit, in verschiedener Mischung und in verschiedenen Graden zu ihrem Endzwecke bedienen, so ergeben sich hieraus folgende vier Hauptarten des Schönen überhaupt: nämlich das Schöne im engern Sinne, das Lächerliche, das Rührende im engern Sinne, das Grosse und Erhabene. Das Schöne hat Vollkommenheit zum Gegenstand, und erregt rein angenehme sanfte Empfindungen: das Lächerliche und das Rührende gründen sich auf einen Kontrast zwischen einer Vollkommenheit und Unvollkommenheit, nur daß bey jenem der Kontrast von keiner Wichtigkeit ist, bey diesem aber uns sehr nahe angeht; jenes belustiget, dieses bewegt oder rührt: das Grosse und Erhabene zeigt die höchsten Grade und Wirkungen des Schönen und des Rührenden an.

S. die genauere Bestimmung und weitere Ausführung dieser Eintheilung I. Th. II. Hauptstück. — Ueber den Begriff des zusammengesetzten oder eigentlichen Schönen, so wie auch über die Gründe des Wohlgefallens

am

am Schönen können noch auſſer den bereits §. 9. Anmerk. angeführten Schriftſtellern nachgeleſen werden: Auguſtini Niphi Medicis Libri duo de Pulchro, de Amore. Lugduni 1549. 8. — Franz Hutcheſons Unterſuchung unſerer Begriffe von Schönheit und Tugend. Frfrt und Leipz. 1762. 8. — Zergliederung der Schönheit von Wilhelm Hogarth. Berlin und Potsdam. 1754. 4. — Verſuch über den Geſchmack, von Alexander Gerard. Breslau 1766. 8. — Grundſätze der Kritik, von Heinrich Home II. Bände. Leipz. 1775. N. A. 8. — Burkes Philoſ. Unterſuchung über den Urſprung unſrer Begriffe vom Erhabenen und Schönen. Riga 1773. 8. — Article Beau in der Pariſer Encyclopedie, von Diderot. Dieſe Abhandlung iſt auch in die Sammlung ſeiner Werke T. I. S. 303. aufgenommen worden. Londres 1783. V. T. 8. — Article Beau, Beauté in der Yverdoner Encyclopedie. — Hemſterhuis über die Bildhauerey, in deſſen philoſophiſchen Schriften. Leipz. 1782. I. Th. — Des Ritter Anton Raphael Mengs hinterlaſſene Werke, überſetzt von Prange. Halle 1786. 8. III. Bände. — Sulzers Unterſuchung über den Urſprung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen, in deſſen verm. philoſ. Schriften. Leipz. 1782. I. B. Deſſelben allgem. Theorie der ſchönen Künſte. Artik. Schön, Schönheit. — Moſes Mendelsſohn Briefe über die Empfindungen, und Abh. über die Hauptgrundſätze der ſchönen Künſte und Wiſſenſch. — Anlage zur Architectonic, von Lambert, Riga 1771. I. B. XII. Hauptſt. nebſt Zuſatz zu demſelben. — Um nicht den Text zu lange durch Noten zu unterbrechen, finden ſich einige Beyträge zur Geſchichte des Lehrbegriffs vom Schönen in einem beſondern Anhange.

II.

Grundsätze der schönen Künste.

§. 56.

Die Werke vernünftiger Wesen müssen einen gewissen Zweck haben, und zur Hervorbringung derselben müssen gewisse Regeln beobachtet werden, welche aus dem Zwecke der Werke hergeleitet werden. Den Inbegriff dieser Regeln, oder die Fertigkeit darnach zu arbeiten, nennt man die Kunst. Die Künste werden nach den Kräften des Körpers oder des Geistes, welche sie vorzüglich erfordern, eingetheilt in mechanische und in freye Künste in weiterer Bedeutung. * Unter den freyen Künsten unterscheiden sich die strengen Wissenschaften und die schönen Künste dadurch voneinander, daß jene die Verbesserung der obern Erkenntnißvermögen, oder den Unterricht, diese die Verbesserung der untern Erkenntnißvermögen, oder das Vergnügen zur lezten und vornehmsten Absicht haben.

* Diese Eintheilung der Künste in mechanische und freye ist schon von den Griechen gemacht worden; jedoch hatten die leztere ursprünglich nicht den Umfang, den sie in spätern Zeiten bekamen. S. Meiners Geschichte des Ursprungs ꝛc. der Wissenschaften in Griechenland. II. Bd. S. 59.

§. 57.

Da der allgemeinste Zweck aller schönen Künste ist, uns ein leichtes Gefühl unsrer Vollkommenheit oder Vergnügen zu geben, und dieß aus der sinnlichen Vorstellung der äussern oder innern Vollkommenheit entspringt: so ist die sinnliche Vorstellung der Vollkommenheit der höchste und allgemeinste Grundsatz aller schönen Künste, und das Wesen der schönen Künste besteht in einer durch die Kunst vorgestellten sinnlichen Vollkommenheit. Diese Vorstellung durch die Kunst kann sinnlich vollkommen seyn, wenn auch der Gegenstand derselben in der Natur weder gut noch schön ist. (S. §. 37—54.)

§. 58.

Ein anderer allgemeiner Grundsatz der schönen Künste ist die Nachahmung der Natur. Nachahmen heißt überhaupt etwas zufolge eines Musters oder Vorbildes machen oder thun. Man kann die Natur im Allgemeinen, und in ihren besonderen Werken nachahmen.

§. 59.

Die allgemeine Nachahmung der Natur besteht darinn: theils daß der Künstler aus ihr, als aus

dem allgemeinen Magazin unserer Gedanken, Empfindungen und Bilder die Materialien oder die Mittel zum Vergnügen nimmt; theils daß er ihre Wirkungsart, ihr allgemeines Verfahren, sich selbst bey der Verfertigung seiner Werke zur Regel macht, und folglich die Mannichfaltigkeit, Leichtigkeit, Zweckmässigkeit und Anordnung in den Werken der Natur überhaupt nachahmt. In dieser weiteren Bedeutung des Wortes Nachahmung sind alle schönen Künste und alle Werke derselben, selbst die Schöpfungen des Künstlers, die nur theilweise oder der Aehnlichkeit nach in den Werken der Natur vorhanden sind, nachahmend.

§. 60.

Die Nachahmung der Natur in ihren besonderen Werken besteht darinn: daß der Künstler alle Theile des Vorbildes in der Natur so abbildet, wie wir sie an diesem selbst vermittelst der Sinne wahrgenommen haben, und wir folglich das Vorbild aus der Nachahmung erkennen. Dieß ist Nachahmung in der eigentlichen Bedeutung des Wortes, und in dieser Bedeutung sind nicht alle Künste, und nicht alle Werke der nachahmenden Künste nachahmend. Ist der nachgeahmte Gegenstand ei-

ne Sache oder ein für sich bestehendes Ding; so nennt man das Nachahmen ein Nachmachen, Nachbilden, Abbilden. Ist es eine Handlung, oder ein successives Ding, so nennt man es ein Nachthun, Nachahmen in der strengsten Bedeutung, daher werden auch die Gebehrden- Tanz- Declamir- Ton- und Dichtkunst nachahmende Künste genennt.

§. 61.

Obgleich die Natur manches in grosser Vollkommenheit hervorbringt, was der Künstler nicht zu übertreffen vermag, und was er getreu wieder darstellen darf; so darf sie doch überhaupt weder in ihrem allgemeinen Verfahren, noch auch in ihren besondern Werken durchaus genau nachgeahmt werden. Denn

1) strebt die Natur bey ihren Werken nach mehreren Zwecken, nach der Erhaltung des Ganzen, und ist nach ihrer unendlichen Mannichfaltigkeit nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist: die Kunst hingegen arbeitet auf den einzigen Zweck des Vergnügens von einer bestimmten Art los, und kommt der Schwachheit endlicher Geister durch sinnlich vollkommne Darstellung zu Hülfe.

2) Bringt die Natur selten ihre Werke ohne Mängel und Fehler hervor, und ihre Werke sind vielen Zufälligkeiten unterworfen; und unsere Phantasie kann sich noch zu vielen Gegenständen der Natur die mannichfaltigsten Verschönerungen hinzudenken.

3) Die Kunst kann und darf also und muß oft mit den aus der Natur genommenen Gegenständen mancherley Veränderungen vornehmen, so wie es der höchste Zweck der Kunst, und der besondere untergeordnete Zweck des Kunstwerkes erfordert. Die Kunst verändert die Gegenstände der Natur entweder durch **Weglassen**, oder durch **Hinzuthun**. Durch Weglassen: indem sie das Schwache, Unvollkommene, Widrige und Eckelhafte absondert, verdunkelt, unterdrückt, das Allzustarke schwächt, Auswüchse und selbst Schönheiten, die nicht zum Zweck gehören, wegschneidet. Durch Hinzuthun: indem sie das Schwache verstärkt, das Angenehme vermehrt oder durch Kontrast erhöht, Lücken ausfüllt, und kleine Disharmonien durch etwas besseres ersetzt. Man nennt dieß die Natur verbessern, veredeln, verschönern.

4) Dörfen auch die schönsten Werke der Natur

nie zu fein, zu pünktlich nach allen ihren kleinern Theilen abgebildet oder nachgeahmt werden; denn alles dieß zieht von der Hauptsache ab, und schwächt oder zerstört die Wirkung des Ganzen. (§. 11.) Die Kunst soll nur durch richtige Darstellung der bedeutendsten Züge eines Gegenstandes die Sinne und die Imagination unterhalten, aber nicht die Neugierde und den Forschungsgeist befriedigen.

5) Die Kunst kann und darf ferner selbst von dem gewöhnlichen Laufe der Natur abweichen, und sich zur Erreichung oder Beförderung ihres Zweckes Unwahrscheinlichkeiten erlauben. In jedem Kunstwerke findet eine gewisse der wirklichen Natur nicht gemässe Voraussetzung statt, ohne welche das Werk gar nicht ausgeführt werden kan, und welche man kennen muß, um an dem Werke ein wahres Vergnügen zu finden.

6) Endlich verdient noch angemerkt zu werden, daß die Wörter **Natur**, **Natürlich**, sich nicht blos auf die ursprüngliche rohe, physische oder moralische Natur, sondern auch auf die cultivirte und verfeinerte Natur beziehen. Beides gehört zum guten ästhetischen Stoff, und beides muß nach Beschaffenheit des Gegenstandes und nach dem

Endzweck des Kunstwerkes durch die Kunst verändert oder verbessert werden.

S. Joh. Elias Schlegels Abhandl. von der Nachahmung, in seinen Werken herausgegeben von Joh. Heinr. Schlegel, Kopenh. und Leipz. 1764. 8. im III. Theil. — Batteux Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz; übersetzt und mit Abhandlungen begleitet von Joh. Adolf Schlegeln. Leipz. 1770. II. Theile. — Uebersetzt von Ramler in der Einleitung in die schönen Wissenschaften. Leipz. 1774. I. B. — Reynolds Reden von der zu genauen Nachahmung der Natur, von der malerischen Nachahmung, und über das Genie der mechanischen Ausführung, in der neuen Bibliotheck der schönen Wissenschaften. rc. B. 16. 21. 31.

§. 62.

Die Nachahmung der Natur in der eigentlichsten Bedeutung hat Stufen der Vollkommenheit in Rücksicht sowohl auf die Wahl, als auf die Bearbeitung der in der Natur vorhandenen Gegenstände. 1) Kann der Künstler die blosse Natur mit allen ihren Unvollkommenheiten und Besonderheiten kopiren, und folglich mehr in treuer Nachahmung und in mechanischer Geschicklichkeit sein Verdienst setzen, als auf dichterisches Genie und Geschmack Anspruch machen. Kopien gehören nach Beschaffenheit des Stoffes und der Bearbeitung bald in die Classe der freyen, bald in die unterste

Classe der schönen Künste. 2) Kann der Künstler die Gegenstände der Natur durch Weglassen und Hinzuthun verschönern, so weit es sein Zweck und die Gesetze der Schönheit erfordern. 3) Kann der Künstler aus vielfältiger Beobachtung und Vergleichung mehrerer Gegenstände derselben Gattung und mittelst der Dichtungskraft sich ein Ganzes sammeln und zusammensetzen, das die Individuen derselben Gattung an Schönheit übertrift: alsdann gehört sein Werk in die erste Classe der schönen Künste. Man nennt ein solches Werk ein Ideal, weil das Urbild desselben nicht einzeln in der Natur vorhanden, sondern nur stückweise aus derselben nachgeahmt ist.

§. 63.

Das Wort Ideal bezieht sich seinem Begriffe nach nicht blos auf körperliche und moralische Schönheit, sondern auch auf allgemeine Vorstellungen oder Bilder der Poesie, wo nämlich der Dichter das Allgemeine und Wahrscheinliche, nicht das Individuelle und blos Mögliche, in Charakteren und Leidenschaften schildert, und eben dadurch die Weltweißheit nachahmt. Man kann daher das Ideal eintheilen in Ideal der Schönheit im

engern Sinne, und in idealische Vorstellung. Man kann ferner jedes aus mehrern Theilen zusammengesetzte Werk der Kunst, das den höchsten Grad der Vollkommenheit seiner Art hat, ein ästhetisches Ideal nennen; und der vollkommne Künstler muß überhaupt immer idealisiren, das heißt, die vorgesetzte Wirkung durch Weglassen und Hinzuthun auf das vollkommenste zu erreichen suchen.

Einige haben die Kopien geradezu ohne Ausnahme von dem Gebiete der schönen Künste ausgeschlossen, und in Ansehung der Malerey sind besonders die Anhänger der Römischen Schule sehr geneigt, das Studium der menschlichen Form zum höchsten fast alleinigen Ziel der Kunst zu machen, und den Flammändern den Namen der Künstler streitig zu machen. Man muß aber doch hier, um nicht unbillig zu seyn, manches in Erwägung ziehen. Wenn der Kopist einen Gegenstand wählt, der selbst in der Natur Annehmlichkeiten und Schönheiten besitzt, der keines Ideals fähig ist, weil sich die Natur nichts bestimmtes darinn vorgesetzt hat; wenn er ferner den Gegenstand, als ein Ganzes, darzustellen vermag, so wie er unsern Sinnen erscheint, und endlich in irgend einem Theile der Kunst, in der Haltung, in der Perspectiv, grosse Vollkommenheiten zeigt, so kann sein Werk mit Recht in die Classe der schönen Künste gesetzt werden, wofern man nicht das Wort schön auf den höchsten Grad der Schönheit einschränken will. Man muß ferner zwischen Kopien der Malerey und der Poesie einigen Unterschied ma-

chen. Die Malerey stellt Körper, die Poesie Handlungen dar: jene kann ganze Werke kopiren, diese nur einzelne Züge brauchen, und muß vornehmlich immer den Ausdruck verschönern. Der Maler hat einen grossen Spielraum, die ganze materielle Welt samt allen Werken des menschlichen Fleisses vor sich. Die Natur bleibt sich in ihren unmittelbaren Wirkungen gleichförmiger, arbeitet auf gewisse Zwecke, und ist selten ohne alles Interesse. Physische Mängel und Fehler lebloser oder unvernünftiger Geschöpfe mißfallen uns, wenn sie nicht eckelhaft sind, nie so sehr, als physische und moralische Unvollkommenheiten der menschlichen Natur. Der Maler kann uns durch richtige Zeichnung, und noch ausserdem durch Haltung und Perspectiv vergnügen. Hingegen der Dichter schildert hauptsächlich die sich selbst überlassene Natur des Menschen, seine Gedanken, Empfindungen, Leidenschaften und Art sich auszudrücken, wo also viel flaches, gemeines, niedriges, und zweckloses vorkommt, das uns Langeweile oder unangenehme Empfindungen verursacht. Daher kan uns z. B. ein niederländisches Küchenstück aus den angeführten Gründen vergnügen; da uns hingegen ein kopirtes Küchengeschwätz im Küchendialekt gewiß unerträglich seyn würde. —— Ueber die Ideale der Schönheit sind nachzulesen: Cicero Orator. C. 2. Winkelmanns Geschichte des Alterthums. I. Th. — Mengs Betrachtungen über Raphael, Correggio, Titian und über die Alten. In der Sammlung seiner Werke. I. Band. — Wielands Gedanken über die Ideale der Alten. Teutscher Merkur. 1777. S. 121. — Heyne Comment. de Auctoribus formarum quibus Dii in priscæ artis operibus efficti sunt, in den Comm. Soc. Reg. Gött. Vol. VIII. 1787. — Ueber idealische Vorstellungen s. Aristoteles. Poet. C. IX. — Hurd.

I. B. 226. II. B. 43 — 58. Lessings Hamburg. Dramaturgie. II. B. Stück 89 — 95.

§. 64.

Da uns der Grundsatz der Nachahmung der Natur nicht erklärt, worinn die Schönheit der Natur selbst besteht, worinn und in wie weit die Natur nachgeahmt werden darf; so erhellet von selbst, daß die Nachahmung der Natur nur ein untergeordneter Grundsatz der schönen Künste ist.

Die ersten und zugleich die richtigsten und vollständigsten Begriffe und Eintheilungen der Nachahmung finden sich im Plato. Diejenigen, die die Nachahmung der Natur als höchsten Grundsatz der schönen Künste aufstellten, oder die des Aristoteles Poetik commentirten, sind hierinn dem Aristoteles gefolgt, oder haben zur Erläuterung nur dasjenige angeführt, was Plato in seinen Werken von der Staatsverfassung und von den Gesetzen über die Nachahmung sagt. Allein Plato hat diese Materie vornehmlich in seinem Sophisten Edit. Bipont. Vol. II. abgehandelt, wo man es freylich nicht erwarten konnte. Es ist der Mühe werth, Plato's Gedanken hierüber zusammen zu stellen. Es gibt, (sagt er im Sophisten S. 238—39. Ed. Bip.) zwo Arten der Bildermachenden (εἰδωλοποιητικης) oder Nachahmenden Kunst. Die eine besteht darinn, daß man das wirkliche Gleichmaaß des Urbildes nach Länge, Tiefe und Breite abbildet, und noch die schicklichen Farben hinzuthut, wodurch man eine wahre Nachahmung bewerkstelliget. Man kan diese Art der Nachahmungskunst die verähnlichende

(εικαξικη) nennen. (Mit andern Worten sagt Plato das nämliche im 2ten Buch von den Gesetzen S. 289. Vol. VIII. Die Richtigkeit der Nachahmung besteht darinn, daß das Nachgeahmte die Grösse und Beschaffenheit hat, die es in der Natur hat.) Allein nicht alle Künstler ahmen auf diese Weise nach; nicht diejenigen, die grosse Werke bilden oder malen: denn wenn diese das wahre Gleichmaaß schöner Gegenstände abbilden wolten, so würden die obere Theile kleiner scheinen, als sie sollten, und die untern größer, darum weil jene aus der Ferne, diese aber aus der Nähe gesehen werden. Daher verlassen die Künstler die Wahrheit, und geben ihren Bildern nicht das wahre natürliche Gleichmaaß, sondern dasjenige, das schön zu seyn scheint. Wenn nun etwas dem Schönen ähnlich zu seyn scheint, ohne selbst schön zu seyn, und wenn man es genau untersucht, nicht einmal demjenigen ähnlich ist, dem es ähnlich zu seyn scheint: was soll man ihm für einen Namen geben? Soll man es nicht, da es nur ähnlich zu seyn scheint, ohne wirklich ähnlich zu seyn, ein Scheinbild Φαντασμα nennen? — Sowohl in der Malerey als auch überhaupt in allen Nachahmungen besteht ein grosser Theil aus solchen Scheinbildern, und man kann die Kunst, welche Scheinbilder, nicht wahrhafte wirkliche Bilder hervorbringt, mit Recht eine Scheinkunst Φανταστικη nennen. Es gibt also zwo Arten der Bildermachenden, bildenden Kunst im weitern Verstand: die eine ist die Bildermachende Kunst im eigentlichsten Verstand, und bringt wirklich ähnliche Bilder hervor; die andere ist die Scheinkunst, und bringt nur ähnlich scheinende Bilder, Scheinbilder hervor, sie ahmt, wie Plato an einem andern Orte sagt, die Dinge nicht nach, wie sie sind, sondern wie sie uns erscheinen. —

S. 298. u. f. f. theilt Plato die menschlichen Künste überhaupt und die Scheinbildende Kunst insbesondere weiter ein. Die Kunst, sagt er, ist überhaupt entweder hervorbringend, (ποιητικη) oder besitznehmend, erwerbend. (κτητικη) Zur ersten gehört auch die nachahmende Kunst, denn Nachahmung ist eine Art von Hervorbringung, freylich nur gewisser Bilder, nicht wirklicher Dinge. Die hervorbringende Kunst besteht in dem Vermögen, Dinge wirklich zu machen, die vorher nicht wirklich waren, und ist entweder die göttliche oder die menschliche. Die göttliche ist von zwiefacher Art: sie bringt entweder die einzelnen wirklichen Dinge oder ihre begleitenden Bilder hervor, die nicht die Dinge selbst sind. Z. B. Bilder im Traume, oder im Wachen, wie Schatten, doppeltes Licht. Eben so bringt auch die menschliche Kunst theils wirkliche Dinge hervor, wie z. B. die Baukunst ein Haus; (Hervorbringungskunst im eigentlichsten Verstand) theils Bilder wirklicher Dinge, wie z. B. die zeichnende Kunst das Bild eines Hauses hervorbringt, das ein Traumbild für Wachende ist. (Plato zählt also die Baukunst nicht unter die nachahmenden Künste, wie viele in den neuern Zeiten gethan haben, um ihr gleichsam eine Stelle unter den übrigen schönen Künsten, die man alle unter den Grundsatz der Nachahmung der Natur gebracht hatte, zu verschaffen, oder um diesen Grundsatz zum allgemeinsten und höchsten Grundsatz aller schönen Künste zu machen.) Die nachahmende oder Bildermachende Kunst hat, wie schon gezeigt worden ist, zwo Arten. Die eine derselben, nämlich die Scheinbildende, läßt sich wiederum auf eine zwiefache Art eintheilen. Entweder bedient man sich zur Hervorbringung der Scheinbilder gewisser Werkzeuge, (die sich auffer uns befinden) oder man

braucht sich selbst als Werkzeug zur Hervorbringung des Scheinbildes; wie wenn z. B. jemand die Gestalt oder die Stimme eines Andern mittelst seines eigenen Körpers oder seiner eigenen Stimme nachahmt, welches man die Scheinnachahmung im strengsten Sinne nennen kan. Diese letztere Art der Scheinnachahmung ist entweder eine wirkliche oder eine vermeyntliche Nachahmung. Einige kennen den Gegenstand, den sie nachahmen, und ahmen ihn mit Einsicht nach; andere kennen ihn nicht. Jene Nachahmung kan man die historische, diese die vermeyntliche nennen. Die vermeyntliche Nachahmung theilt Plato noch weiter ein in Beziehung auf den Sophisten, den er in die Classe der Nachahmer setzt, und der im Alterthum zugleich auch als Redner den Künstler machte. Diese weitere Eintheilung paßt überhaupt auch auf Künstler, denn es gibt in der Kunst eben sowohl Sophisten, als in der Philosophie und in andern Wissenschaften. Die vermeyntliche Nachahmung also ist entweder ernstlich oder verstellt. Einige Sophisten sind so einfältig zu glauben, daß sie das wirklich kennen, was doch bloßer Wahn ist. Andere geben durch die mancherley Wendungen und Kunstgriffe, deren sie sich in ihren Reden bedienen, vielen Verdacht und Furcht zu erkennen, daß sie das selbst nicht wissen was sie zu wissen vorgeben. Von den letztern gibt es wiederum zwo Arten. Der eine bedient sich der Vorstellung oder der Ironie öffentlich in Reden an das Volk; dieser ist der Volkssprecher: der andere bedient sich der Verstellung bey einzelnen Menschen, und führt diejenigen, die mit ihm disputiren, in kurzen verfänglichen Reden so herum, biß sie sich selbst widersprechen; dieser ist der Scheinweise, der Sophist. — Eben diese angeführten Begriffe von Nachahmung wendet Plato auf die Poe-

sie an. L. III. de Republ. Ed. Bip. Vol. VI. S. 273—77. Alles, heißt es hier, was die Dichter sagen, ist Erzählung des Vergangenen oder Gegenwärtigen oder Zukünftigen. Sie erzählen entweder schlechtweg, oder durch Nachahmung, oder auf beiderley Art; wie Homer. Einem andern sich ähnlich machen, entweder durch Figur oder durch Stimme, heißt ihn nachahmen. Wo Homer selbst spricht, da erzählt er blos. Wo er seine Personen redend einführt, da ahmt er nach; und wenn man diese Reden mit Weglassung seiner Worte für sich betrachtet, so gleicht dieß der Tragödie. Die Form der Poesie ist also dreyfach: entweder blosse Nachahmung, oder blosse Erzählung, wie in den Dithyramben, oder beides mit einander vereinigt. — Hieraus erhellet von selbst, daß Plato nicht der Meynung des Aristoteles ist, der Poet. C. I. in der Dichtkunst und in andern Künsten durchgängige Nachahmung findet, (μιμησεις το συνολον) aber keinen Grund angibt, warum er hierinn vom Sprachgebrauch und von seinem Lehrer abweicht. Aristoteles nimmt übrigens jene Platonische Eintheilung der poetischen Form an, und drückt sie Poet. C. III. etwas allgemeiner und genauer aus, als Plato. S. Isaac. Casaubonus de Satyrica Græcorum Poesi & Romanorum Satira. Ed. Rambach. Halæ 1774. S. 78. ꝛc. — Man hat in neuern Zeiten sich hauptsächlich durch die Autorität des Aristoteles verleiten lassen, den Grundsatz der Nachahmung der Natur zum ersten Grundsatz der schönen Künste zu erheben, wiewohl Aristoteles selbst die Sache nicht so weit treibt. Man hat zu diesem Behufe dem Worte Nachahmung eine so weitläufige Bedeutung geben müssen, die dem Sprachgebrauche gänzlich zuwider ist, und eben durch diesen Wortzwang den Grundsatz der Nachahmung der Natur.

tur zwar sehr allgemein, aber auch sehr unfruchtbar gemacht, und vielem Mißbrauch unterworfen. Breitinger in seiner kritischen Dichtkunst, Zürich, 1740. war einer der ersten, der in Deutschland über die Lehre von der Nachahmung manche nützliche Bemerkungen vorbrachte. Nach ihm schrieb auch Elias Schlegel in den Jahren 1741—44 etwas ausführlicher über diese Materie, aber ohne die Begriffe von Nachahmung richtig zu bestimmen und immer richtig anzuwenden, und mit weniger Aufsehen, als Batteux nach ihm. Der letztere hat vornehmlich durch seinen beredten Vortrag die Lehre von der Nachahmung in grössern Umlauf gebracht, und allgemeiner auf alle schönen Künste angewandt, und damit zu so vielen Verwirrungen, Mißdeutungen und schiefen Kritiken Veranlassung gegeben. Batteux mußte zuweilen den Sophisten spielen, um nur alle Dichtungsarten aus der Nachahmung der Natur herleiten zu können, wie solches aus seinen Antworten auf die ihm von Adolf Schlegeln gemachten Einwürfe erhellet. Wenn der Oden- und Lehrdichter eigene Gedanken und Empfindungen ausdrücken, und folglich nicht nachahmen; so sieht sich Batteux genöthiget, den didaktischen Gedichten ihre poetischen Ansprüche streitig zu machen, und eines theils die Empfindungen des Odendichters in eine Reihe nachgemachter Empfindungen zu verwandeln, andern theils den Odendichter zum Nachahmer seiner selbst zu machen. Er gibt zwar zu, daß die Natur selber ohne Nachahmung der Gegenstand der Poesie seyn könne, und dennoch soll am Ende alles auf die Nachahmung der Natur zurückgeführt werden müssen. Denn wenn auch der Odendichter wirkliche Situationen von sich selbst ausdrückt, so muß er entweder die schönsten Züge wählen, oder die blosse Wahrheit, insofern sie schön und

anmuthig ist, schildern: beides muß aber nach dem Grundsatz der Nachahmung, oder nach der Aehnlichkeit mit der Natur, beurtheilt werden, denn urtheilen heißt nichts anders als vergleichen. (S. Schlegels Batteux. S. 58. I. Th.) Batteux will nämlich damit soviel sagen, daß die wirklichen Situationen, die der Odendichter ausdrückt, das Muster, das Original sind, wornach er arbeitet, wovon er uns ein treues oder verschönertes Bild geben will. — Allein Nachahmen und blosses Wählen sind zwey verschiedene Dinge; der Natur folgen, seine eigenen Gedanken und Empfindungen ausdrücken oder bezeichnen, nennt man nach richtigem Sprachgebrauche nicht nachahmen, sondern der Dichter ahmt nur alsdann nach, wenn er die Gedanken, Empfindungen und Situationen anderer Menschen richtig darstellt. Beides ist nicht nur an sich verschieden, sondern auch in der Bearbeitung. Wenn man beides unter den gemeinschaftlichen Namen der Nachahmung bringt, so erhält man durch diese sprachwidrige Ausdehnung des Wortes Nachahmung nur eine wörtliche, keine reelle Allgemeinheit, und man muß den Unterschied zwischen beiden Arten der Nachahmung aufs neue bestimmen, wenn man sichere praktische Regeln daraus herleiten will. — Selbst Baumgarten folgte diesem fehlerhaften Gebrauche des Wortes Nachahmung. (Aesthetica. §. 104.) Die natürliche Art zu denken, sagt er, besteht darinn, daß die Gedanken den natürlichen Kräften des Künstlers, der Natur der Gegenstände und der Personen, für welche der Künstler arbeitet, angemessen sind, oder kürzer: daß der Künstler diese verschiedenen Naturen nachahmt: und folglich lassen sich alle Regeln des schönen Denkens unter die einzige Regel — ahme die Natur nach — zusammenfassen, so lange nämlich die Natur

des schönen Denkens und mehrerer Gegenstände insbesondere noch nicht hinlänglich bekannt ist. — Es ist noch zu bemerken, daß Batteux den Künstler nicht auf blosse genaue Nachahmung der Natur einschränkt, wie viele gethan haben, sondern von ihm verlangt, daß er die schöne Natur, oder gut, oder in einem gewissen Grade der Begeisterung nachahmen solle: allein diese Worte sind wiederum vielen Zweydeutigkeiten unterworfen, und Batteux hätte den Sinn derselben in einem eigenen Kapitel bestimmen sollen, welches aber vielleicht ihn und seine Landsleute in beschwerliche metaphysische Untersuchungen verwickelt hätte. — Man hat bey der Aufstellung des Grundsatzes der Nachahmung überhaupt zwey Fehler begangen: 1) daß man ihn zum höchsten Grundsatz der schönen Künste erhoben, 2) daß man dem Worte Nachahmung eine sprachwidrige Ausdehnung gegeben, und damit viele unnütze Streitigkeiten und leere Bestimmungen veranlaßt hat, welches letztere hätte können vermieden werden, wenn man Plato gefolgt wäre, der den Begriff der Nachahmung am richtigsten bestimmt hat.

§. 65.

Zu den allgemeinen Zwecken und Grundsätzen der schönen Künste gehört weder die unmittelbare Beförderung der Tugend, noch der Grundsatz der Sittenlehre. Denn

1) besteht das Wesen und der unmittelbarste nächste Zweck der schönen Künste in der sinnlichen Vorstellung der Vollkommenheit überhaupt, nicht in der Beförderung der Tugend, und folglich ist

der Grundsatz der Sittenlehre eine unfruchtbare Maxime in der Theorie der schönen Künste.

2) Obgleich die sittliche Schönheit zu den vorzüglichsten Mitteln des Vergnügens in den Werken der schönen Künste gehört, so können und müssen doch oft die schönen Künste noch andere, ihrem Hauptzweck untergeordnete Zwecke haben, die mit der Tugend in keiner unmittelbaren Verbindung stehen; z. B. Befriedigung der äussern Bedürfnisse, Erholung, Belustigung.

3) Gründet sich jene Forderung an den Künstler, daß er Weisheit und Tugend unmittelbar befördern solle, auf die irrige Entgegensetzung oder Absonderung des Angenehmen und Nützlichen, und ist insofern unnöthig, als jedes schöne Werk der Kunst durch Erweckung, Stärkung und Verfeinerung der untern Seelenkräfte mittelbar Weisheit und Tugend befördert, indem beide einen gebildeten Geist voraussetzen.

4) Endlich lehrt auch die Erfahrung, daß, wenn die Idee des Nützlichen die herrschende ist, und der arbeitende Künstler sich die Beförderung der Tugend als Mittel und nächsten Zweck denkt, oder zu denken gewöhnt wird, alsdann die Produk-

te der Kunst ihre sinnliche Kraft verlieren, das Genie gefesselt, und die Kunst in ihren weitern Fortschritten aufgehalten wird; und daß der Künstler die Zwecke der Moral am beßten erreicht, wenn er bey der Ausarbeitung nach der höchsten Vollendung und Wirkung seiner Kunst strebt.

§. 66.

Obgleich also die Kunst nicht auf unmittelbare Beförderung der Weisheit und Tugend eingeschränkt werden darf, so ist doch der Künstler vermöge des höchsten Zweckes und Grundsatzes der schönen Künste verbunden, das moralische Gefühl nie unmittelbar zu beleidigen; nicht durch Verbreitung grober und schädlicher Irrthümer, durch Verspottung oder Kränkung solcher Begriffe, von denen die Glückseligkeit und Ruhe der Menschen abhängen, durch Krönung und Verschönerung des Lasters und durch Herabsetzung der Tugend, durch vorsätzliche Verstärkung physischer Triebe, den Mangel der sittlichen Güte in seinem Werke und in seiner Person anschaulich und empfindbar zu machen. Denn

1) kann ihm der bessere, achtungswerthe Theil der Menschen nicht nachdenken und nachempfinden,

und keine Achtung und Liebe für ihn gewinnen; und Wahrheit macht immer, wenn alles Uebrige gleich ist, stärkern Eindruck, als Irrthum.

2) Trägt der Geschichte zufolge nichts so sehr zum Verfall des Geschmacks und der Kunst bey, als wenn sich die Kunst zum Dienst der Thoren und Bösewichter erniedrigt, und selbst diese verachten ingeheim den Sclaven ihrer Thorheiten und Lüste.

3) Endlich macht es immer die Talente des Künstlers verdächtig, wenn er, statt durch wahre Vollkommenheiten zu rühren, zu den leichtern und verzweiflungsvollen Mitteln schreitet, das Falsche und Unsittliche schimmernd vorzutragen.

§. 67.

Es ist aber nicht genug, daß der Künstler, als Künstler betrachtet, das moralische Gefühl nur unmittelbar nicht beleidigt, und die Gesetze der Kunst befolgt; sondern er soll auch um so mehr, je lebhafter und verführerischer die Reitze der schönen Künste sind, vor der alles zergliedernden und nach allen Seiten und Folgen erwägenden Vernunft als rechtschaffener Mensch bestehen können. Allein dieß gehört vor den Richterstuhl der Sittenlehre, denn nur diese, nicht die Theorie der Kunst, entscheidet,

ob ein Vergnügen im Ganzen genommen schädlich ist oder nicht.

§. 68.

Man muß jedoch bey der Beurtheilung besonders poetischer Werke in Ansehung ihres sittlichen Werthes theils auf den moralischen Zustand des Volkes, für welches der Dichter arbeitete, theils auch auf die eigenthümliche Natur der poetischen Darstellung sehen, ohne welche kein Dichterwerk zu Stande kommen kann; theils vornehmlich die unmoralischen Gegenstände nicht mit der Schilderung derselben verwechseln, wiewohl es auch hier sowohl nach sinnlicher als nach vernünftiger Erkenntniß gewisse Gränzen gibt, die sich in der Theorie nicht angeben lassen. Die Poesie erreicht die Zwecke der Moral nicht blos durch unmittelbare Lehren der Weisheit und Tugend, sondern hauptsächlich auch dadurch, daß sie uns die Natur des menschlichen Herzens, seine Veränderungen und Aeusserungen, die Erfolge menschlicher Handlungen, und die Mittel zur Lenkung und Ausbildung der Sympathie und der moralischen Empfindungen kennen lehrt.

§. 69.

Endlich ist es auch dem Sittenlehrer oder Poli-

tiker erlaubt, die Künstler, besonders die Dichter, zuweilen an die Würde ihres Berufs zu erinnern, und sie der Kunst unbeschadet zur Ausbreitung der Weisheit und Tugend und zu der damit verbundenen Vergrösserung ihres eigenen Ruhmes aufzumuntern.

Schon Plato beeiferte sich in seinen Werken von den Gesetzen und von der Staatsverfassung die schönen Künste, besonders die Poesie, die sich am meisten mit sittlichem Stoffe beschäftiget, auf unmittelbare Beförderung der Tugend einzuschränken. Es ist hier nicht der Ort, Plato's Absichten und Gründe zu untersuchen und zu beurtheilen; denn man müßte zu dem Ende den Zustand der Sitten und Religion, der Poesie und der Beredsamkeit seiner Zeit, die verderblichen Grundsätze und Einflüsse der Sophisten, und den Ursprung und Fortgang der durch Sokrates und Plato gestifteten bessern Philosophie in Betrachtung ziehen, und sich in tiefere Untersuchungen der Platonischen Republik einlassen. — In neuern Zeiten hat vornehmlich Sulzer die Maximen der Sittenlehre zu viel in die Theorie der schönen Künste hineingetragen, Kritik und Moral nicht selten mit einander verwechselt, und manche Arten von Kunstwerken etwas unbillig beurtheilt. Bey ihm war der Aesthetiker auf den Moralisten eingeimpft, und es fehlte ihm an dem feinen ästhetischen Gefühle, das auch gegen die unmerklicheren, unauflöslichen Schönheiten des Ausdrucks, der Farbengebung, der Haltung ꝛc. empfänglich ist, und theils glückliche Naturanlagen, theils frühzeitige Bildung erfordert. Man muß jedoch eingestehen, daß Sulzer

in mehrern Artikeln seiner allgemeinen Theorie den Zweck und Grundsatz der schönen Künste richtig angegeben, und sich oft nur nicht bestimmt genug über die Verbindung des Schönen und Guten ausgedrückt hat; daß er ferner zur höhern Werthschätzung der schönen Künste viel beygetragen hat, welches in der That bey einer jeden Nation nöthig ist, die den Geschmack an den schönen Künsten von aussenher erhalten, später entwickelt und noch nicht genug bevestiget hat; und daß es endlich immer ein Verdienst ist, die Sache der Wahrheit und der Vernunft zu führen, da viele Dichter nicht aus Mangel besserer Einsichten, oder aus eigenem anbrüchigem Geschmacke, oder aus Bedürfnissen des Publikums, sondern aus einer falschen Theorie der Kunst sich für berechtiget halten, die gröbsten Irrthümer und Vorurtheile anzunehmen, und das ganze Verdienst des Dichters in schimmerndem Witze und glänzender Einbildungskraft setzen. — Man sehe noch über diese Materie nach: Baumgarten Aesthetica. §. 182 — 88. §. 360 — 62. §. 464. — Engels Philosoph für die Welt. 2ter Th. S. 65. — Wielands zufällige Gedanken über das Verhältniß des Angenehmen zum Nützlichen. Teutscher Merkur. 1775. I. Vierteljahr. — Tetens philos. Versuche. II. B. 619 — 22.

§. 70.

Da jede schöne Kunst und jede Art von Kunstwerken ausser dem allgemeinen Zweck der schönen Künste noch besondere Zwecke des Vergnügens oder der sinnlichen Vollkommenheit haben, so muß es auch noch besondere Grundsätze der schönen Kün-

ste und Kunstwerke geben. Diese besondere Grundsätze enthalten die Regeln für die Wahl des Stoffes oder der Materie, und der Form oder Darstellung.

§. 71.

Die besondere Grundsätze der schönen Künste werden aus der besondern Natur der Zeichen hergeleitet, deren sie sich bedienen. Nicht jeder Stoff, nicht jede Bearbeitung desselben ist für alle Künste gleich brauchbar. Einiges taugt besser für die Malerey, einiges für die Musik, einiges für die Poesie. Nur das ist die Hauptbestimmung einer Kunst, wozu sie einzig nud allein geschickt ist, und nicht das, was andere Künste eben so gut, wo nicht besser, ausführen können, als sie.

Diese letztere Bemerkung ist aus Lessings Laokoon, neueste Ausgabe, Anhang S. 370. entlehnt.

§. 72.

Die besondere Grundsätze der Kunstwerke werden aus dem besondern Zweck derselben hergeleitet. Es gibt gewisse Vorwürfe, die für gewisse Gattungen der Poesie oder der Malerey geschickter sind, als für alle andere. Jede Dichtungsart hat ihre eigene Vorwürfe und Darstellung, die sich in einer andern Art weniger ausnehmen würden. Sing-

spiele z. B. müssen einen andern Gegenstand, und sogar andere Leidenschaften enthalten, als andere Dichtungsarten.

Ου γαρ πασαν δει ζητειν ηδονην απο τραγωδιας, αλλα την οικειαν, sagt Aristoteles Poet. Cap. XIV. von der Tragödie, und dieß gilt von allen Dichtungsarten.

§. 73.

Die kleinen Geister und die sclavischen Nachahmer unterscheiden sich von den vollkommnen Künstlern vornehmlich auch dadurch, daß sie den Zweck ihrer Kunst, und noch mehr den Zweck ihres Kunstwerkes nicht erfüllen können, und die Schönheiten verschiedener Arten von Kunstwerken durcheinander mischen.

III.

Eintheilung und Begriff der schönen Künste.

§. 74.

Die schönen Künste lassen sich nach verschiedenen Gründen eintheilen. 1) **In Absicht auf die Art der Mittel oder Zeichen**, deren sie sich zur Erreichung ihres gemeinschaftlichen Endzweckes bedienen. Die zeichnenden und bildenden Künste bedienen sich wesentlicher Zeichen, die dem bezeichne-

ten Gegenstande ähnlich sind; die nachahmenden, energischen Künste, als Gebehrden- Tanz- Declamir- und Tonkunst, bedienen sich natürlicher Zeichen, die mit dem bezeichneten Gegenstande in einem nothwendigen Zusammenhange stehen, und entweder sichtbar oder hörbar sind. Die Dicht- und Redekunst bedienen sich nicht wesentlicher Zeichen, die meistens willkührliche und zuweilen wesentliche Zeichen sind. (S. Eberhards Theorie. N. Ausg. §. 7.) Die redenden Künste führen theils wegen ihrer Zeichen, theils wegen ihrer vorzüglichen Geschicklichkeit, intellectuellen Stoff zu bearbeiten, den Namen schöner Wissenschaften.

§. 75.

Von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die schönen Künste bedienen, hangt auch die Möglichkeit oder Leichtigkeit ab, mehrere derselben zu einer gemeinschaftlichen Wirkung zu verbinden. (S. Lessings Laok. N. Ausg. Anhang. S. 333. ꝛc.)

§. 76.

2) **In Absicht auf die Art ihrer Werke und Werkzeuge der Nachahmung.** Die Werke der schönen Künste sind entweder für sich bestehende und coexistirende Ganze, wie die Werke der

zeichnenden und bildenden Künste, der Bau- und Gartenkunst; oder sie sind nicht für sich bestehende, sondern vorübergehende und fortschreitende Ganze, wie die Werke der nachahmenden Künste. Die schönen Künste ahmen nach entweder mittelst der Zusammensetzung gewisser Werkzeuge; (zeichnenden und bildenden Künste) oder indem sich der Künstler selbst als Werkzeug der Nachahmung braucht. (Nachahmenden Künste im engern Sinne) Die Redekunst, Baukunst und Gartenkunst ahmen nicht nach.

Diese Eintheilung ist aus Aristoteles und Plato genommen. Aristoteles sagt Polit. L. I. C. IV. διαφερει η ποιησις ειδει και η πραξις, und macht folgenden Unterschied zwischen den Wörtern ποιειν (machen) und πραττειν (thun). Jenes deutet eine Handlung an, wodurch ein für sich bestehendes Werk hervorgebracht wird; dieses hingegen deutet eine solche Handlung an, die sich in ihrer Aeusserung endigt, und kein für sich bestehendes Werk zurückläßt. Quintilian theilt gleichfalls L. II. 18. die Künste ein in ποιητικας effectivas, und πρακτικας activas, vel administrativas, und die strengere Wissenschaften nennt er artes Θεωρητικας. Er zeigt ferner, daß die Redekunst von allen diesen drey Arten der Künste vieles an sich habe, jedoch weil sie größtentheils sich in Handlungen äussere, zu den handelnden oder praktischen Künsten gehöre. Auf diesen Unterschied der Wörter

machen und thun, gründet sich auch die Platonische Eintheilung der Nachahmung. S. §. 64. Anmerk. S. auch Eberhards Abhandlung über den Unterschied der nachahmenden und zeichnenden Künste, in dessen verm. Schriften. I. Th. —

§. 77.

3) In Absicht auf ihren Endzweck. Einige schönen Künste setzen sich das Vergnügen zum letzten und vornehmsten Zweck vor, andere gebrauchen es nur als Mittel, oder in Verbindung mit andern Zwecken, welches auf die Bearbeitung oder Ausführung ihrer Werke grossen Einfluß hat. Die letztere sind keine rein schönen Künste, nämlich Redekunst, Baukunst und Gartenkunst, ob sie gleich in einzelnen Werken und Theilen derselben das Vergnügen zum Hauptzweck sich vorsetzen können. S. Schlegels Abh. von der Eintheilung der schönen Künste nach ihrer verschiedenen Absicht, in dessen übersetztem Batteux. II. Th.

§. 78.

Die Dichtkunst ist die Kunst die Gegenstände vermittelst der Rede sinnlich vollkommen darzustellen, und folglich den höchsten möglichen Grad des Vergnügens hervorzubringen. Ein Gedicht ist also eine sinnlich vollkommne Rede. Die Dichtkunst

unterscheidet sich von der eigentlichen Prose überhaupt darinn, daß sie Lebhaftigkeit der Vorstellungen und folglich Vergnügen, diese aber deutliche Vorstellungen und Unterricht zum Hauptzweck hat. Die Dichtkunst unterscheidet sich ferner von der eigentlichen Beredsamkeit darinn, daß sie hauptsächlich sinnliche Empfindungen, diese aber sinnliche Vorstellungen zu erwecken sucht.

S. Baumgarten Progr. de nonnullis ad Poema pertinentibus. 1735. — Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften, in Moses Mendelssohn philos. Schriften. 2 Th. — Engels Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten. Berlin 1783. I. Th. I. Hauptstück. — Allgemeine ästhetische Grundsätze. §. 103. u. f. f. — Einige haben das Wesen der Poesie in einzelnen Eigenschaften oder Bestandtheilen gesetzt, die zwar die sinnliche Kraft derselben verstärken, aber doch nicht immer da befindlich sind, wo doch wahre Poesie ist; z. B. im Sylbenmaaß, Reim, figürlichem Ausdruck, Sprache der Leidenschaften, Begeisterung, Nachahmung, Erdichtung: oder in mehreren dieser Eigenschaften zugleich. So setzt z. B. Burd das Wesen der Poesie in figürlichem Ausdruck, Fiction und Sylbenmaaß II. B. I. Abh. und in den litterarischen Spaziergängen Halle 1784. wird die Erdichtung, als einziges wesentliches Merkmal eines Gedichtes, aufs neue angenommen.

§. 79.

Die Beredsamkeit im eigentlichen Verstande

ist die Kunst, durch den Vortrag einer sinnlichen Rede auf die Neigungen zu wirken, das heißt, zu überreden. Entweder will der Redner vornehmlich durch gefälligen Unterricht den Willen überhaupt lenken; oder er will vornehmlich den Willen zu einer bestimmten Handlung lenken, etwas zu thun oder zu lassen, sich für oder wider etwas zu entschliessen, und folglich allein überreden. Man kann jenes die Wohlredenheit, dieses die Beredsamkeit im engern Sinne nennen. Beide bedienen sich derselben Mitteln zu überreden, des Beweisens, Gefallens und Rührens; wiewohl nach Beschaffenheit der Materie in verschiedenen Graden.

§. 80.

Sowohl die Rede selbst, als auch der Vortrag derselben, die Action, lassen nach Beschaffenheit der Materie und des Ortes, wo man redet, verschiedene Grade der Sinnlichkeit und der Schönheit zu. Die Kanzelreden z. B. haben nicht den Zweck schnelle vorübergehende Entschliessungen zu erwecken, und vertragen auch nicht dieselbe Form der Rede, und denselben Vortrag, wie die Reden der Alten.

Man

Man kann auch ohne Vortrag, blos durch Worte überreden; dieß ist die schriftliche Beredsamkeit.

Schon im Alterthum hat man sehr darüber gestritten, ob die Redekunst eine Kunst seye, was sie für einen Zweck habe, und wie sie definirt werden müsse, wie solches aus Quintilians Institut. Orat. L. II, 17. 22—26. erhellt, dem übrigens selbst auch die Bestimmung ihres Begriffs mißlungen ist. In neuern Zeiten hat man sich eben so wenig über den Begriff der Redekunst vereinigen können, und zwar auch deßwegen, weil sich die alte und neuere Beredsamkeit in vielen Stücken sehr unähnlich sind. Herr Abbé Auger hat neuerdings im 2ten Theil seiner Uebersetzung des Demosthenes und Aeschines folgende, von der gewöhnlichen sehr abweichende, Erklärung der Beredsamkeit gegeben: die Beredsamkeit besteht in der Kunst den Willen auf der Stelle (sur le champ) zu bestimmen, und nur derjenige verdient den Namen eines Redners, der augenblickliche Entschliessungen oder Bestimmungen des Willens zu bewirken im Stande ist. Man kann, sagt er, sehr beredt seyn, ohne jedoch ein eigentlicher Redner zu seyn. S. dagegen Memoire sur quelques paradoxes en Eloquence par M. Borelly, in den Nouv. Mem. de l'Acad. Roy. des Sciences & belles lettres. a Berlin. Anée 1783.

§. 81.

Die **Mimik** ist die Kunst, durch Gebehrden innere Operationen und Empfindungen der Seele sinnlich darzustellen. Es gibt malende und ausdrückende Gebehrden. Durch Gebehrden malen, heißt

Bayerische Staatsbibliothek München

die Sache selbst, welche die Seele denkt, oder wovon man spricht, sinnlich darstellen; durch Gebehrden ausdrücken heißt die Fassung, die Gesinnung der Seele, womit sie eine Sache denkt, sinnlich darstellen.

S. Ideen zu einer Mimik von J. J. Engel. Berlin 1785—86. 8. II. Theile.

§. 82.

Die höhere Tanzkunst ist die Kunst durch ästhetisch vollkommne Bewegungen des Körpers zu gefallen. Ein zusammenhängendes Ganzes schöner Bewegungen ist ein Tanz, und wenn er eine interessante Handlung vorstellt, ein Ballet im engern Sinne oder ein pantomimischer Tanz.

S. Lettres sur la Danse & sur les Ballets, par M. Noverre, à Stutgard 1760. 8. deutsch, Hamburg und Bremen, 1769. 8.

§. 83.

Die Mimik und die Tanzkunst gefallen durch Bewegungen. Bewegungen gefallen aber 1) durch die schönen Linien, welche sie zeichnen, 2) durch Rhythmus, 3) als Ausdrücke der innern Empfindungen und eines schönen Gemüthscharakters, 4) als Nachahmungen.

§. 84.

Die Kunst der Declamation ist die Kunst Gedanken und Empfindungen durch die Stimme ästhetisch vollkommen auszudrücken. Sie setzt das Accentuiren der Sylben oder das richtige Recitiren voraus, und beruht auf dem richtigen Gebrauch der Stimme zum Ausdruck der mancherley Leidenschaften. Beym Gebrauche der Stimme kommt 1) die Stärke der Stimme, 2) die Höhe und Tiefe nebst der Modulation, 3) die Bewegung in Betrachtung.

§. 85.

Man kann mit der Stimme so wie mit den Gebehrden malen und ausdrücken. Den Ausdruck der Rede durch Stimme und Gebehrden nennt man den Vortrag. (Actio) Die höhere lyrische Declamation ist der Gesang.

S. Aristoteles Rhetoricorum. L. III. C. I. — Cicero de Oratore. Lib. III. C. 57. — Quintilian. Institut. Orat. L. XI. C. 3. — Lessings Hamburgische Dramaturgie. 2 Bände 1767—68. 8tes Stück. — Engels Ideen zu einer Mimik. 2ter B. S. 78. u. f. f.

§. 86.

Die Musik (Tonkunst) ist die Kunst aus Tönen ein schönes Werk zusammenzusetzen. Töne ge-

fallen 1) an sich und einzeln als blosse Modificationen des Schalles, 2) durch Harmonie und Melodie, 3) als wesentliche Zeichen und als natürliche Zeichen der Empfindungen.

S. Dictionaire de Musique par J. J. Rousseau. à Paris. 1768. 8. — Dictionaire de Musique &c. par J. J. O. de Meude - Mompas. à Paris. 1787. — P. André IV. Discours sur le Beau Musical. — Essay sur l'Union de la Poesie & de la Musique, par M. de Ch. à la Haye, 1765. — La Poetique de la Musique, par Mr. le Comte de la Cépéde. 2 Vols. 8. à Paris, 1784. — De la Musique, considerée en elle même, par Mr. de Chabanon. Nouv. Edit. à Paris. 1786. deutsch: Ueber die Musik und deren Wirkungen, mit Anmerkungen herausgegeben von Joh. Adam Hiller. Leipz. 1781. (Die neue Ausgabe des Originals ist gänzlich umgearbeitet) Daniel Webbs Betrachtungen über die Verwandschaft der Poesie und Musik, übersetzt von Eschenburg. Leipz. 1771. — Jakob Beattie's neue philos. Versuche. Leipz. 1779. 8. I. B. VItes Kap. — Harris über Kunst, Musik ꝛc. Halle 1780. 8. — J. J. Engel über die musikalische Malerey. Berlin 1780. 8.

§. 87.

Die Schauspielkunst vereiniget mehrere Mittel in sich, Schönheit auszudrücken, und ist also von dem größten Umfange. Sie setzt beym Schauspieler Mimik, Kunst zu declamiren und den Körper gut zu tragen, und beym Schauspieldirector oder in Absicht auf die Vorbereitung zu der Vor-

stellung der Schauspiele Kenntnisse der Zeichnenkunst, Einsicht und Geschmack in der Wahl der Kleider und der Decorationen, und in der Abänderung der Schaubühne voraus.

S. Versuch eines Beweises, daß die Schauspielkunst eine freye Kunst sey, in Lessings Beyträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters. I. St. Stuttg. 1750. — Le Comedien. Ouvrage divisé en deux Parties; par M. Remond de Sainte Albine. à Paris 1747. deutsch im Auszug, in Lessings theatralischer Bibliotheck. I. Stück. Berlin, 1754. — Briefe eines alten Schauspielers, an seinen Sohn, von Nahbeck. Kopenhagen und Leipzig. 1785. 8.

§. 88.

Zu denjenigen Künsten, deren Werke selbstständig sind, und keinen besondern Vortrag erfordern, gehören die zeichnenden Künste, die sich in zwey Hauptäste theilen. Einige stellen die Formen nur flach, aber mittelst der Vermischung des Lichts und Schattens so dar, daß das Auge die wirklich körperliche Figur zu sehen glaubt: andere bilden unförmliche körperliche Massen zu schönen Formen. Jene begreifen die Malerey mit ihren verschiedenen Zweigen, die Kupferstecherkunst und das Formschneiden unter sich; diese werden die bildenden Künste genennt.

§. 89.

Die Malerey ist die Kunst durch Zeichnung und Colorit schöne Gestalten auf Flächen als Körper darzustellen. Ihre Werke gefallen 1) durch die Farben an sich selbst und ihre Harmonie, 2) durch die Schönheit der Linien und Gestalten, 3) durch den Ausdruck innerer Empfindungen und schöner Gemüthscharaktere, 4) durch Nachahmung.

S. Franciſci Junii de Pictura Veterum. Libri III. Roterd. 1694. Fol. — Reflexions ſur la Poeſie & la Peinture par l'Abbé du Bos. deutſch Kopenh. 1760. 3 B. 8. — Cours de Peinture par Principes, par Mr. de Piles, à Paris, 1766. deutſch Leipz. 1767. 8. — Recueil de divers Ouvrages ſur la Peinture & le Coloris, par M. de Piles, à Paris, 1775. 8. — Maniere de bien juger des Ouvrages de Peinture, par feu M. l'Abbé Laugier. à Paris, 1771. 8. — Betrachtungen über die Malerey (von E. L. von Hagedorn) Leipz. 1762. 8. 2 Th. — Unterſuchung des Schönen in der Malerey ꝛc. von Dan. Webb. Zürich 1771. 8. 2te Aufl. — Des Ritters Anton Raphael Mengs hinterlaſſene Werke, überſetzt von Prange. Halle 1786. 8. 3 B. — Ueber Malerey und Bildhauerarbeit in Rom, für Liebhaber des Schönen in der Kunſt, von F. W. B. von Ramdohr, Leipz. 1787. 8. 3 Th.

§. 90.

Die Kupferſtecherkunſt im weitern Sinne iſt die Kunſt körperliche Figuren ohne Farben, blos durch Licht und Schatten und durch ihre Grade

auf Kupferplatten vorzustellen. Sie hat auſſer den Farben, alle Gründe des Wohlgefallens mit der Malerey gemein, und steht daher der Malerey in Absicht auf die Wirkung nach: dafür hat sie aber in Absicht auf den Nutzen beträchtliche Vorzüge vor der Malerey.

§. 91.

Die Hauptzweige dieser Kunst sind 1) die Kupferstecherkunst im engern Sinne, 2) die Aez- oder Radirkunst, 3) die schwarze Kunst. Alle diese Künste haben ihren eigenen Charakter und ihre eigene Vortheile, und man hat in neuern Zeiten die Vortheile der beiden erstern zu vereinigen sich bemüht.

S. Abhandlung von Kupferstichen, aus dem Englischen übersetzt. Frankf. und Leipz. 1768. 8. Ludwig Fronhofer über das Studium der Kupferstecherey, in den Abhandlungen der baierischen Akademie über Gegenstände der schönen Wissenschaften. München 1787. 8. I. B. — Notices générales des Graveurs divisés par nations & des Peintres rangés par Ecoles précédées de l'histoire de la Gravure & de la Peinture depuis l'origine de ces arts jusqu'à nos jours & suivies d'un Catalogue raisonné d'une collection choisie d'Estampes par Mr. Huber. à Dresde & à Leipzig, 1787. 8.

§. 92.

Die Formschneidekunst ist die Kunst Zeichnungen in hölzerne Formen zu schneiden. Die Hol-

schnitte schicken sich hauptsächlich für solche Zeichnungen, wo durch wenig kernhafte Striche nur die Hauptsachen ausgedruckt sind.

S. Traité historique & pratique de la Gravure en bois par J. M. Papillon. à Paris 1766. 8. T. III.

§. 93.

Die **Bildnerkunst** ist die Kunst aus gewissen Materien Körper zu bilden, und sie zerfällt nach Beschaffenheit der Materien und nach der verschiedenen Art die Materien zu bearbeiten in mehrere besondere Künste. Die Materien der Bildnerkunst sind theils harte Körper, z. B. Steine, Holz, Metalle, worinn die Gestalten gehauen, geschnitzt, gegraben und gegossen werden; (**Bildhauerkunst**, **Bildschnitzerey**, **Bildgraberey** und **Bildgießerey**) theils weiche Körper, worinn die Gestalten geformt werden. (**Plastik** mit Inbegriff der **Stukkaturkunst**, und **Boßirkunst**) Die **mosaische** oder **musivische Kunst** gehört theils zur Bildnerkunst, theils zur Malerey. Die Bildnerkunst hat, die Farben ausgenommen, dieselben Gründe des Wohlgefallens mit der Malerey gemein.

S. Oeuvres d'Etienne Falconet Statuaire, à Lausan-

ne, 1781. VI. Vol. 8. — Nouvell. Edit. à Paris. 1787. T. III. Herrn Falconets Gedanken von der Bildhauerkunst, übersetzt in der N. Bibl. der schönen Wissenschaften ꝛc. Leipz. I. B. I. Stück. — Hemsterhuis über die Bildhauerey, in s. verm. philos. Schriften. Leipz. 1782. I. Th. — Ueber Malerey und Bildhauerarbeit in Rom, von Herrn von Ramdohr. — Anton Friedr. Büschings Geschichte und Grundsätze der schönen Künste und Wissenschaften im Grundriß. I. Stück, welches ausser allgemeinen Betrachtungen, die Geschichte und Grundsätze der Bildhauerkunst enthält. Berlin 1772. II. Stück, welches die Geschichte und Grundsätze der Steinschneiderkunst enthält. Hamb. 1774. 8.

§. 94.

Zu denjenigen Künsten, deren Werke zwar für sich bestehend, aber nicht nachahmend sind, und das Vergnügen nicht zum alleinigen Endzweck haben, gehören noch die Baukunst und die Gartenkunst. Die Baukunst, als schöne Kunst betrachtet, ist die Kunst mit der Vollkommenheit, das heißt, mit der Festigkeit und Bequemlichkeit eines Gebäudes Schönheit zu verbinden. Die Linien, deren sich die Baukunst bey ihren Werken bedient, gefallen theils an sich selbst, als Zeichen der Vollkommenheit, theils in der Zusammensetzung durch Ordnung, Symmetrie und Eumetrie.

Ausser Vitruv und andern grössern italienischen und französischen Werken über die Baukunst sind folgende

Schriften lesenswerth: Essay sur l'Architecture par l'Abbé Laugier, nouv. Edit. deutsch: von Volkmann. Leipz. 1768. — Le Genie de l'Architecture, ou l'Analogie de cet Art avec nos Sensations. Par M. le Camus de Mezieres. Paris 1780. — Grundsätze der bürgerlichen Baukunst in drey Theilen. Aus dem Italienischen. Leipz. 1784. 8. 3 B. — Untersuchungen über den Charakter der Gebäude; über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten, und über die Wirkungen, welche durch dieselbe hervorgebracht werden. Leipzig 1788. 8. — Versuch über den Geschmack in der Baukunst, in der N. Bibl. der schönen Wissenschaften ꝛc. XXXV. B. 2tes Stück. — Von der Natur und Eigenschaft der Grundsätze der bürgerl. Baukunst. Aus dem Französ. des Herrn le Roy, Bibliotheck der schönen Wissensch. ꝛc. X. XI. B.

§. 95.

Die Gartenkunst, als schöne Kunst betrachtet, ist die Kunst, die Schönheiten der leblosen Natur mit Ueberlegung und Geschmack in einen Lustgarten zu vereinigen. Die Theorie der Gartenkunst beruhet theils auf der Bestimmung dessen, was ein Garten seyn soll, welcher Zweck nach den verschiedenen Umständen, verschieden ist; theils auf einer solchen Anlage, Ausbildung und Verbindung natürlicher und künstlicher, aus der Bildner- und Baukunst entlehnter, Gegenstände auf einen Gartenplatz, wodurch der Garten den Charakter eines

schönen Werkes erhält. Die Gartenkunst ist mit der Malerey, Bildner- und Baukunst verwandt, und hat mit diesen Künsten die Gründe des Wohlgefallens gemein, ausserdem daß sie noch mehrere Sinne ergötzt.

S. Home Grundsätze der Kritik, XXIV. Cap. von dem Gartenbau und der Architektur. — Observations on modern Gardening, illustrated by Descriptions. London 1770. (vom Ritter Whately) 8. deutsch: Betrachtungen über das heutige Gartenwesen, durch Beyspiele erläutert. Leipz. 1771. 8. — Anmerkungen über die Landhäuser und die Gartenkunst, von Hirschfeld. Leipz. 1773. 8. — An Essay on the different natural situations of Gardens. Lond. 1774. 4. — Theorie der Gartenkunst, von Hirschfeld. Leipz. 1775. 8. — Theorie des Jardins, à Paris 1776. 8. — Briefe über die Schönheiten von Hagley, Envil und den Leasowes, mit kritischen Anmerkungen und Betrachtungen über den Geschmack in der neuern Gartenkunst, von Joseph Heely. Aus dem Engl. Leipz. 1779. 8. — Theorie der Gartenkunst, von Hirschfeld. Leipz. 1779. gr. 4. V. Bände.

IV.

Allgemeine Eigenschaften des Künstlers.

§. 96.

Zur Bildung vollkommner Künstler und zur Hervorbringung schöner Kunstwerke werden natür-

liche Anlagen, Studium, Uebung, Begeisterung und Besonnenheit erfordert, welches zum Theil auch, wiewohl in geringerm Grade, zur richtigen Empfindung und Beurtheilung schöner Kunstwerke nöthig ist.

§. 97.

I. Da alle Vorstellungen, die ein Werk der Kunst hervorbringt, aus der Wahrnehmung irgend eines wirklichen Gegenstandes ausser oder in uns entspringen, und die schönen Künste lebhafte Rührung durch Sinnlichkeit der Gegenstände zum Endzweck haben, so gehört 1) eine starke **Empfindsamkeit**, oder das Vermögen die Gegenstände der äussern und innern Sinne mit Klarheit und lebhaftem Bewußtseyn wahrzunehmen, zu den ersten Anlagen des Kunstgenie's. Die Empfindsamkeit setzt feine und scharfe Sinne voraus.

§. 98.

2) Muß mit dem Empfindungsvermögen ein gutes Gedächtniß verbunden seyn, das die ehemaligen Vorstellungen einzeln und in ganzen Reyhen aufbewahrt: denn die Einbildungskraft und Dichtungskraft müssen sowohl die einzelnen Theile, als auch die Art und die Regel ihrer Zusammensetzung

von der Empfindung und dem Gedächtniß herholen. Oft sind die schönsten und rührendsten Theile eines Werkes aus der eigenen Erfahrung des Künstlers genommen und nach dem Gedächtniß kopirt. Das Gedächtniß ist nicht nur als Magazin der Vorstellungen, sondern auch zur Beobachtung des Zusammenhanges und zur Verfertigung des Plans unentbehrlich.

Für den Redner ist das Gedächtniß noch viel wichtiger, als für den Dichter, bey welchem letztern die Imagination sehr oft die Stelle des Gedächtnisses vertritt; daher setzten die Alten einen so grossen Werth darauf. S. Quint. Instit. Orat. XI, 2.

§. 99.

Zum Kunstgenie gehören 3) eine reizbare und biegsame **Einbildungskraft** und **Dichtkraft**. Jene erneuert die ehemaligen Empfindungsvorstellungen, und verändert ihre Stellen und Verbindungen; diese arbeitet die aufgefrischten Empfindungen zu neuen nicht empfundenen Bildern und Reyhen von Bildern um. * Beide müssen ihre Bilder so klar und lebhaft vorstellen können, als wären sie gegenwärtige oder wirkliche Gegenstände der Sinne, und beträfen den Künstler wirklich selbst; beide müssen ihre Bilder im Ganzen während der Ar-

heit oder Darstellung des Künstlers unverrückt erhalten können. Da eben das Letztere in der Kunst so schwer ist, so gefallen auch aus diesem Grunde unausgeführte Entwürfe den Kennern oft besser, als vollendete Gemählde.

* S. Tetens philos. Versuche. I. Band. I. Versuch. — Tiedemanns Untersuchungen über den Menschen, 1778. 3ter Theil.

§. 100.

Es ist vornehmlich das Geschäfte der Dichtkraft, abstracten Begriffen ein körperliches Wesen zu geben, das Materielle zu Geist zu reinigen und zu veredeln, das Individuelle zu idealisiren, und den Charakteren, Sitten, Handlungen und Begebenheiten den höchsten Grad der Wahrscheinlichkeit zu ertheilen.

§. 101.

Sowohl die Einbildungskraft als die Dichtkraft können ohne die Mitwirkung der denkenden Kräfte weder an sich selbst zur Vollkommenheit gelangen, noch ausser sich etwas Vollkommenes hervorbringen; daher werden 4) Verstand und gesunde Vernunft zum Kunstgenie erfordert. Jedoch erfordern die schönen Künste ihrer Natur nach keine tiefsinni-

ge, sondern eine geschwinde, aber richtige Beurtheilungskraft.

§. 102.

Der Verstand beurtheilt die erneuerten und geschaffenen Vorstellungen nach ihrem innern Werthe, nach ihrer Verbindung unter sich und zum Zweck, und gibt der Einbildungskraft die Richtung bey Aufsuchung neuer Vorstellungen. Die Vernunft beurtheilt den Plan und die Anordnung der Theile.

§. 103.

Da aber weder alle Vorstellungen der Einbildungskraft und Dichtkraft, noch jeder Ausdruck und jede Zusammensetzung der Theile immer schön sind, und die höhere Erkenntnißkräfte nur das Wahre, Natürliche und Zweckmäßige beurtheilen; so muß noch 5) das Vermögen das Schöne zu empfinden und zu beurtheilen, oder der Geschmack, zum Kunstgenie hinzukommen.

§. 104.

Der Geschmack wählt die schönsten, unter sich und mit dem Tone des Ganzen nach Art und Grad zusammenstimmendsten Vorstellungen und Ausdrücke, bewirkt die gefälligste Anordnung, und Ausführung der kleinern Theile, erweckt und treibt die

Imagination an, neue Ideen zu suchen, und einen höhern Flug zu nehmen.

§. 105.

Endlich wird zum vollendeten Kunstgenie 6) **Fähigkeit zur Ausführung** erfordert, die auf gewissen natürlichen Anlagen oder Vollkommenheiten der Sinne, der körperlichen Werkzeuge und des Geistes beruht. Die Schwierigkeit der Ausführung ist nicht in allen schönen Künsten gleich groß; daher macht auch die Geschicklichkeit der Ausführung bey der einen Kunst einen wichtigern Theil des ganzen Kunstgenie's aus, als bey der andern.

§. 106.

Das Genie überhaupt besteht in einer vorzüglichen und verhältnißmäßigen Stärke der Erkenntnißkräfte, und der eigenthümliche besondere Charakter eines Genies beruht auf der vorzüglichen Stärke der einen Erkenntnißkraft, und dem zwar geringern, aber dazu harmonirenden, Grade der übrigen. Nach Beschaffenheit der Künste und der Arten der Kunstwerke kann bald die eine bald die andere Erkenntnißkraft die herrschende seyn.

§. 107.

Das Kunstgenie unterscheidet sich von dem wissenschaft-

kenschaftlichen Genie durch vorzüglich[e] Stärke der untern Erkenntnißkräfte, und durch die Geschicklichkeit der Ausführung. Je höher der Grad der Erkenntnißkräfte nach Umfang, Stärke und Dauer, oder anhaltendem Gebrauch ist, und je harmonischer sie zusammenwirken; je grösser die Geschicklichkeit der Ausführung ist, desto grösser ist auch das Kunstgenie.

§. 108.

Das Genie äussert sich vornehmlich im Erfinden theils der Mittel zu einem bestimmten Endzweck, theils des Neuen und Originalen. Im letztern Falle nennt man es ein **Originalgenie**, und dieses kann sich theils durch die Originalität des Stoffes und der Darstellung, theils durch die Vervollkommnung oder Erfindung gewisser Arten von Kunstwerken auszeichnen. Der Grad desselben richtet sich nach der Neuheit, Grösse und Stärke der gemachten Entdeckungen.

S. Sulzers Entwicklung des Begriffs vom Genie. In seinen verm. philos. Schriften. I. Th. — Versuch über das Genie. In der Sammlung verm. Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und Künste. Berlin 1759—63. 2 B. 1 St. — Philos. Abhandl. vom Genie. In den vermischten Beyträgen zur Philosophie und den schönen Wissenschaften. Breßlau 1762.

I. St. vergl. Briefe, die neueste Litteratur betreffend. XXII. Th. S. 21. — An Essay on Original Genius and its various Modes of Exertion in Philosophy and the fine Arts, particularly in Poetry. London 1767. 8. — Critical Observations on the Writings of the most celebrated original Geniuses in Poetry. Being à sequel to the Essay on Original Genius. By W. Duff. London 1770. 8. — Von dem erstern Werke findet sich ein Auszug in der N. Bibl. der schönen Wissenschaften ꝛc. B. V. St. I. — Essay on Genius by Alex. Gerard. London 1774. 8. übersetzt von Garve. Leipz. 1776. 8. (Ist das beßte Buch in dieser Materie.) — Ueber den Geist der Originalwerke. Aus dem Engl. von Young. Leipz. 1787. 8.

§. 109.

II. Sowohl zur Erwerbung nöthiger Kenntnisse, als auch zur Bildung des Kunstgenies wird ferner Studium der Natur, der Wissenschaften, der Kunstwerke und Kunstregeln erfordert.

§. 110.

Vor allen Dingen muß der Künstler 1) die Natur nach ihren wesentlichsten und eigenthümlichsten Zügen aufmerksam beobachten, und der Dichter vornehmlich sich selbst und andere Menschen durch eigene Empfindung und Beobachtung kennen lernen. Denn der Mangel an eigener Empfindung und Beobachtung wird weder durch Bücher, noch

durch Witz und Imagination ersetzt. Das wahre Genie unterscheidet sich eben dadurch, daß es nach eigenen Beobachtungen schildert. Die kleinen Geister hingegen und die knechtischen Nachahmer zeichnen aus Mangel an Beobachtungsgeist nur die gangemeinen und oft gebrauchten Züge der Natur, ohne Wahrheit, Leben und Nüance, oder entstellen und verunstalten die Natur.

§. 111.

Da ferner heut zu Tage das eigene Beobachten und Nachdenken nicht mehr hinlänglich ist, um den aufgeklärten und gebildeten Theil der Menschen durch Erfindung und Ausführung zu vergnügen, so ist 2) dem Künstler **wissenschaftliches Studium** unentbehrlich. Jede Kunst und fast jede Art von Kunstwerken erfordern das Studium besonderer Wissenschaften. Der Dichter vornehmlich muß die Geschichte, besonders des Alterthums, seine Sprache, die Regeln der Prosodie und der Harmonie des Verses, die Grundsätze der Moralphilosophie, und endlich solche Schriften studiren, die sich durch tiefe aus der Natur des Menschen und aus dem gesellschaftlichen Leben geschöpften Beobachtungen über das menschliche Herz auszeichnen. Ohne Phi-

losophie kann sich in unsern Tagen Niemand zum Rang eines Dichters im eigentlichen Verstande erheben; denn auch da, wo der Dichter nicht geradezu Weisheit und Tugend lehrt, müssen doch immer wahre, eines aufgeklärten, wohlwollenden und edlen Menschenfreundes würdige, Begriffe zum Grund liegen.

S. Betrachtung einiger Verschiedenheiten in den Werken der ältesten und neuern Schriftsteller, besonders der Dichter, von Garve. In dessen Sammlung einiger Abhandl. — D. Samuel Johnsons Prinz von Abißinien. Aus dem Engl. Mainz und Frfrt. 1785. 8. Xtes Kap. — Wie viel Kenntnisse und was für Wissenschaften die Alten zur Bildung eines vollkommnen Redners forderten, kann man in Cicero's und Quintilians Schriften nachlesen; denn die Alten sprachen überhaupt mehr von studirten Künstlern, (doctis) von Kunst und Gelehrsamkeit, als vom Genie, wiewohl es auch im Alterthum nicht an wundergläubigen Verehrern des natürlichen Genies fehlte. Es ist nicht zu leugnen, daß die Alten in diesem Punkt oft zu weit gegiengen, und im declamatorischen Styl von der Gelehrsamkeit ihres vollkommnen idealischen Redners schrieben; und es wird beynahe keine Wissenschaft seyn, deren Studium man nicht in neuern Zeiten von den Dichtern und von andern Künstlern gefordert hat, gerade als ob man sie zu lauter grossen Gelehrten hätte machen wollen. Man ist aber auch auf der entgegengesetzten Seite zu weit gegangen, und hat zu wenig Gelehrsamkeit von dem Dichter gefordert, oder wohl gar die Gelehrsamkeit herabgesetzt, und als eine Fessel

des Genies angesehen. Schulgelehrsamkeit und schulgerechte Kenntnisse sind freylich dem Dichter nicht nothwendig, obgleich mittelbar nach Beschaffenheit des Stoffes und des Kunstwerkes und zur Bildung des Genies oft sehr nützlich; und grobe Fehler der Unwissenheit sind in einem gebildeten Zeitalter immer anstößig und oft schimpflich. Die Sucht den Gelehrten zu spielen kann der Kunst Abbruch thun, und Gelehrsamkeit ersetzt nicht den Mangel des Genies, und ist nur Mittel, nicht Zweck der Kunst. Wahre, brauchbare Gelehrsamkeit und Philosophie sind besonders in unsern Zeiten theils nach unserer Art und Weise Kenntnisse zu erwerben, theils weil der Dichter so viele Materialien aus dem Reiche der Gelehrsamkeit holt, ein unentbehrliches Hülfsmittel des Genies; und die Geschichte der alten und neuern Zeiten lehrt, daß die größten Genies immer auch den größten Umfang von Kenntnissen und Gelehrsamkeit besessen haben, und daß sich selbst Schulgelehrsamkeit und schulgerechten Kenntnisse sehr wohl mit dem Kunstgenie vertragen. Man denke, um nur bey unsern Zeiten stehen zu bleiben, an Lessing, Wieland, Klopstock, Ramler, Uz, ꝛc. Man kann freylich auch, wenn sich Sprache und Litteratur einmal gebildet haben, einzelne gefällige Gedichte, z. B. Trinklieder, Elegien, ohne Gelehrsamkeit und Philosophie machen, und es gibt unstudirte Dichter und Dichterinnen, oder Kinder der Natur. Allein jene geben keinen Anspruch auf den ehrenvollen Namen eines Dichters im eigentlichen Verstande, und bey diesen wird immer mehr das Genie des Meisters, als sein Werk, geschätzt. Die Theorie nimmt aber nur den vollkommnen Künstler zum Augenmerk. Die abergläubische, abgöttische Verehrung des natürlichen Genies und die Verachtung der Gelehrsamkeit ist An-

fängern in der Kunst höchst schädlich. Man muß diesen frühzeitig einschärfen, daß sie zwar vor allen Dingen die Werke der Natur und der Kunst aufmerksam betrachten und fleißig studieren, und sich unabläßig im Erfinden und Ausführen üben sollen; daß sie aber auch ihren Geist durch Lesung der vorzüglichsten Schriften, und, wenn es seyn kann, durch Umgang mit den verständigsten und gesittetsten Menschen ausbilden, nichts, was mit der Vollkommenheit des Menschen und ihrer Kunst in einiger Verbindung steht, geringschätzen, und nichts bearbeiten sollen, was sie nicht gründlich verstehen.

§. 112.

Das wirksamste und schnellste Hülfsmittel zur Bildung des Kunstgenies ist 3) das **Studium der Werke der Kunst.** Es stellt die seit Jahrhunderten gesammelten Erfahrungen der Künstler auf einen Blick dar, lehrt eine gute Wahl unter den verschiedenen Gestalten der Natur treffen, und ergänzt das, was den Regeln zur Anwendung an genauer concreter Bestimmung abgeht; es erweckt das Genie, und bewirkt eine edle Nacheiferung der Seele; es erweitert die Erfindungskraft, und befördert die Originalität der Gedanken und die Fortschritte der Kunst.

§. 113.

So gewiß es ist, daß ohne eigene aufmerksa-

me Betrachtung der Werke der Natur und der Kunst die Regeln nichts helfen, so trägt doch auch 4) das Studium der Kunstregeln vieles zur Bildung des Kunstgenies bey. Practische und sichere Regeln erleichtern, sichern und kürzen den Weg zur Nachahmung der Natur und der Kunst ab; sie bewahren vor den Abwegen und Fehltritten der Vorgänger in der Kunst, und wehren den Mißbräuchen und Verderbnissen des Geschmacks ab, die der grosse Haufen in der Kunst und besonders in der Sprache nothwendig einführt; und dienen folglich zu einer sichern und festen Bildung des Geschmacks und zur Beförderung der Kunst. Sie haben besonders alsdann einen grossen Nutzen, wenn Zergliederung schöner Stellen und Kunstwerke, und Prüfung eigener Versuche mit denselben verbunden wird.

§. 114.

Regeln ersetzen aber so wenig, als Beobachtung, Gelehrsamkeit und Studium der Werke der Kunst, den Mangel an Genie, sondern setzen vielmehr das Genie voraus, um richtig angewandt zu werden. Die Uebertrettungen der Regeln kommen eben so wohl vom Mangel an Genie, als von Unerfah-

renheit in den Regeln der Kunst her, und ohne Genie werden die Werke der Kunst matt und gezwungen.

§. 115.

Es ist ein falscher und mißverstandener Grundsatz, daß die Regeln das Genie abschröcken, oder fesseln oder wohl gar unterdrücken, und die Werke des Genies steif, ängstlich und kalt machen. Denn 1) setzen die Regeln nur vernünftige Freyheit an die Stelle des eiteln Stolzes, und können nur mittelmäßige oder schlechte Köpfe abschröcken; 2) schränken sie nicht das Genie auf bestimmte Formen und Manieren ein, und das wahre Genie befolgt nicht leicht andere Regeln, als die ihm seine eigene Empfindung in Worten ausdrücken; 3) sollen die Regeln dem Genie nur zur Vorbereitung dienen, damit es Meister in der Kunst werde, und es nicht in der Hitze der Ausarbeitung stören; 4) lehrt die Erfahrung, daß die vorzüglichsten Künstler in alten und neuern Zeiten sich durch das Studium der Werke und Regeln der Kunst gebildet, und zum Theil selbst die Theorie der Kunst bearbeitet haben, und daß ein Genie vor dem andern der Erweckung und Beyhülfe der Kritik bedarf.

§. 116.

Weder die Erfahrung, daß die Kunst der Kritik vorangegangen ist, und daß manche Genies ohne Unterricht durch eigene Beobachtungen und unbemerkten Uebungen einen grossen Grad der Vollkommenheit erreicht haben, noch die Bemerkung, daß mit dem Flor der Kritik die Güte der Kunstwerke abnimmt, beweisen etwas gegen den Nutzen der kunstmäßigen Bildung. Denn 1) sind die Künste und Arten der Kunstwerke nur nach und nach durch mehrere glückliche Versuche zur Vollkommenheit gebracht worden; 2) hätten jene Genies durch Hülfe der Kunst sich viel Mühe ersparen, und noch vortreflicher werden können; 3) wird die Kritik um so unentbehrlicher, je weniger eines theils die Zeiten dem Geschmack und der Kunst günstig sind, und je höher anderntheils die Kunst in den vorhandenen Werken gestiegen ist, und folglich neue gute Entdeckungen in der Kunst seltener vorkommen; 4) kommt der Verfall der Kunst nicht vom Flor der Kritik, sondern von andern zufälligen Ursachen her, und die Geschichte lehrt vielmehr, daß Kunst und Kritik zu gleicher Zeit blühen können, und mit einander in Abnahme kommen.

§. 117.

Endlich ist es eine irrige, schiefe Vorstellung, daß das Genie die Regeln der Kunst übertretten dörffe, und daß Kunstwerke bey aller Beobachtung der Regeln dennoch langweilig und frostig ausfallen können. Es gibt allgemeine, unveränderliche Regeln, die kein Genie verletzen darf; es gibt bestimmtere, speciellere Regeln, die mehr für den Anfänger in der Kunst, als für das ausgebildete Genie verbindliche Vorschriften sind, und nach Beschaffenheit der Umstände abgeändert werden können; es gibt endlich willkührliche Regeln, die sich auf gewisse Zeiten, Oerter und andere zufällige Umstände beziehen, und deren alleinige Beobachtung freylich kein Product zum Rang eines schönen Kunstwerkes erhebt. Fehler können zwar in den Werken grosser Genie's durch Ideenverbindung und zuletzt durch Gewohnheit für Schönheiten gehalten werden, allein das Genie darf deßwegen keine Fehler begehen, und das Gefällige und Schöne seiner Werke liegt nicht in den Fehlern.

§. 118.

Die Natur oder das Genie und die Kunst oder die kunstmäßige Bildung verhalten sich so zu einan-

der: Die Natur vermag viel ohne die Kunst, diese nichts ohne jene; die Natur vermag noch mehr als die Kunst, wenn beides mittelmäßig ist; vollkommne Künstler hingegen haben mehr der Kunst, als der Natur zu verdanken.

Diese feine Bemerkung ist aus Quintilian Inst. Orat. L. II. C. 19. genommen, und sie gilt nicht nur von den schönen Künsten und von der Beredsamkeit, sondern auch von der Poesie, besonders wenn man das, was ausser dem Gebiete der Kunst liegt, nämlich die Erfindung, nicht mit in Anschlag nimmt.

§. 119.

Es ist noch zu bemerken, daß falsche, einseitige, willkührliche und spitzfündige Regeln, eine fehlerhafte Methode im Unterrichte der Kunst, und der thörigte Wahn, durch Hülfe der Kritik allein die Kunst erlernen und den Geschmack bilden zu können, dem Fortgang der Kunst und der Bildung des Geschmacks höchst nachtheilig sind.

Ueber den Nutzen der kunstmäßigen Bildung ist in alten und neuern Zeiten viel und oft gestritten worden; jedoch hat sich meines Wissens nicht leicht ein ächter Künstler dagegen erklärt, sondern nur immer gegen die Mißbräuche geeifert. Hingegen Leute, die selbst kein Genie haben, und die Arbeit scheuen, die die ganze Kunst in augenblickliche heftige Rührungen des grossen Haufens setzen, die nicht wissen, wie Werke

der Kunst entstehen, und die grossen Wirkungen, das leichte, freye und natürliche Spiel derselben, sich nicht erklären können, und wohl gar gewisse poetische Redensarten von dichterischer Begeisterung buchstäblich verstehen, ꝛc. — haben immer am meisten gegen Gelehrsamkeit und Kunst declamirt, und im mysteriösen, schwülstigen Ton von allmächtigen, unermeßlichen Kräften des natürlichen Genie's und von himmlischen Eingebungen gesprochen. Diese verkehrten Urtheile kommen zum Theil auch von dem natürlichen Hange der Menschen her, gegenwärtige Dinge zu tadeln und herunterzusetzen. Wenn sich Kunst und Kritik in einem Zeitalter verfeinern, so wünscht man sich wiederum die Zeiten der Rohheit und Barbarey zurück, und gibt den Wörtern Kunst, Nachahmung der Kunst, Geschmack, Eleganz, Grazie und Fleiß eine verächtliche Bedeutung. Dieß ist besonders in neuern Zeiten geschehen, als man in England Shakspeare, Ossian und einige Ueberreste der ältern Poesie hervorzog und präconisirte, und in Deutschland durch dieses Beyspiel gereitzt in der sogenannten Genieperiode unserer Poesie mehr Originalität und einen gewissen volksmäßigen Charakter verschaffen wollte. Man hat hiebey vornehmlich die Verschiedenheit roher und cultivirterer Zeiten in Absicht auf die verschiedene Art das Genie und den Geschmack zu bilden, und auf die Menschen zu wirken fast ganz aus den Augen gesetzt, und vieles behauptet, was historisch unerwiesen und bey einem mäßigen Nachdenken vernunftwidrig ist. Man kann über diese Materie, die hier nach den Bedürfnissen der Zeit etwas ausführlicher behandelt worden ist, besonders nachlesen: Cicero de Oratore. L. I. C. 20—21. Cicero Brutus. C. 29. — Horat. ad Pis. v. 408—418. Quintil. Inst. Orat. L. II. C. 5. 14. 17. — Sextus Em-

piricus. L. II. adv. Mathem. — Lessings Hamburg. Dramaturgie. II. B. S. 348. 387. — Abhandl. des Herrn Cesarotti über den Ursprung und Fortgang der Poesie, aus dem Ital. übersetzt in der N. Bibl. der schönen Wissensch. ꝛc. B. II. St. I. — Reynolds Rede bey Eröffnung der königl. Großbrittan. Akademie der Malerey. Ebendesselben Rede über das Studium der Malerey. Uebersetzt in der N. Bibl. der schönen Wissensch. ꝛc. B. IX. XIV. — Hurd, I. B. S. 242. u. s. f.

§. 120.

III. Zu den natürlichen Gaben und zu den Kenntnissen und Studien des Künstlers muß endlich Fertigkeit im sinnlichen Denken und in der Ausführung hinzukommen: daher werden zur Bildung des vollkommenen Künstlers unermüdete, fortgesetzte innere und äussere Uebungen erfordert. Durch innere Uebungen des Geistes und Herzens erhält er die Fertigkeit viele Gegenstände und vieles an einem Gegenstande fein, lebhaft, richtig und anhaltend zusammen zu empfinden und zu denken. Durch Uebung der äussern Sinne und der Werkzeuge der Ausführung werden jene geschärft und verfeinert, und diese zum Dienst der Imagination bereitwilliger und sicherer. Der Fleiß kann das Genie zu seiner Vollkommenheit bringen, aber doch die natürlichen Gränzen desselben nicht

erweitern, und seine Fehler nicht heben, wiewohl mildern und verbergen.

§. 121.

IV. Zur wirklichen Hervorbringung schöner Kunstwerke, besonders von größerm Umfange, wird die höchste Wirksamkeit des Kunstgenie's erfordert, die sich durch Abstraction in den Zustand der **Begeisterung** und der **Besonnenheit** theilen läßt. Die Begeisterung ist derjenige Zustand der Seele, in welchem sie aus sich selbst Ideen von einem höhern Grade der Lebhaftigkeit hervorbringt. Ist die Lebhaftigkeit der Ideen so groß, daß ihre innere Verbindung nicht merklich sichtbar wird, so nennt man diesen Zustand der Seele die Begeisterung im besondern Verstande, dergleichen die Begeisterung des lyrischen Dichters ist.

§. 122.

Die Begeisterung ist die Folge einer öftern und starken Aufmerksamkeit auf irgend einen interessanten Gegenstand, wodurch die Imagination erhoben, und die Leidenschaft erweckt wird, und die Seele in eine beschauliche Betrachtung ihres Gegenstandes geräth. Sie ist weder Wuth noch wilder Lermen, denn sie begreift vertraute Bekanntschaft mit

dem Gegenstande, Kenntnisse und Verstand in sich, und ist stille beschauliche Betrachtung des Gegenstandes nach allen seinen wesentlichen Theilen, obgleich ihre Wirkungen oft hinreissend und ungestümm sind. Sie ist ferner keine augenblickliche zufällige Erhitzung durch irgend einen gegenwärtigen Gegenstand, sondern eine freywillige Erhöhung der Erkenntnisse und Begehrungskräfte durch selbst eigene Ideen, und setzt Genie voraus.

§. 123.

Die Begeisterung ist vornehmlich zum Entwurf und zur Ausarbeitung der Hauptttheile eines Werkes unentbehrlich, und ohne Begeisterung kan niemand ein Dichter im eigentlichen Verstande seyn.

S. Plato's Jon, und Phædrus. S. 317. Ed. Bip. Vol. X. — Cicero de Divinat. L. I. C. 37. — Sur l'Enthousiasme. Par M. de Beausobre, in den Nouv. Mem. de l'Acad. Roy. des Sciences & belles lettres a Berl. Anée 1779. — Betinelli über den Enthusiasmus der schönen Künste. Aus dem Ital. Bern, 1778. 8. — Horazens Briefe aus dem Lateinischen übersetzt ꝛc. von Wieland. 1782. 2ter Th. S. 252. u. f. f. — Ebendesselben Briefe an einen jungen Dichter, im teutschen Merkur 1732 und 1784, und seine Uebersetzung des Horazischen Briefes an die Pisonen, sind jungen Dichtern vorzüglich zum nachlesen zu empfehlen. — Baum-

garten gibt in seiner Aesthetica Sect. V. mehrere Mittel an, die Begeisterung zu vermehren, die aber nicht immer zum Zweck führen, und das Wesentliche der Begeisterung, nämlich Genie und angestrengte ungetheilte Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Gegenstand, nothwendig voraussetzen.

§. 124.

Mit ächter Begeisterung ist **Besonnenheit** (Wachsamkeit, Gegenwart des Geistes) unzertrennlich in der Wirklichkeit verbunden. Besonnenheit ist derjenige Zustand der Seele, in welchem eine reife Urtheilskraft und ein gebildeter Geschmack in der Hitze der Imagination und im Sturm der Leidenschaften unmerklich das Steuer führen, die Kräfte und das Feuer gehörig aufsparen und vertheilen, und alle Ideen, Empfindungen und Ausdrücke zu Einem Zweck und zu Einem Ganzen hinlenken. Die Besonnenheit setzt Genie, Wissenschaft und anhaltende Uebungen im sinnlichen Denken und in der Ausführung voraus.

S. Sulzer Abhandl. vom Genie.

V.

Theorie der schönen Künste.

§. 125.

Die Theorie der schönen Künste oder die Aesthetik,

thik, ist die Wissenschaft der Regeln zur Hervorbringung schöner Werke und zur Bildung des Geschmacks.

§. 126.

Die Aesthetik begreift zween Hauptttheile, einen allgemeinen und einen besondern, in sich. Der allgemeine Theil oder die Aesthetik schlechtweg, enthält 1) die Lehre vom Schönen überhaupt, oder die Regeln der allgemeinen Vollkommenheiten der sinnlichen Erkenntniß, und folglich der schönen Werke; 2) die Lehre vom Geschmack, oder die allgemeinen Untersuchungen über die Natur des Geschmacks, die Gründe seiner Verschiedenheit, die Beweggründe und Mittel zur Bildung des Geschmacks; und man kann dieser Lehre den Namen der Physik des Geschmacks und der ästhetischen Ascetik geben, welche letztere den eigentlich praktischen Theil der Aesthetik ausmacht. Der besondere Theil der Aesthetik enthält die Regeln des Schönen in den besondern Arten der Kunstwerke. Z. B. die Poetik, oder die Theorie der Dichtungsarten ꝛc.

In diesem Lehrbuche wird nur der allgemeine Theil der Aesthetik, jedoch mit besonderer Anwendung auf die schönen Wissenschaften, abgehandelt, und die ausführlichere Lehre vom Geschmack hinzugefügt.

§. 127.

Der Nutzen der Aesthetik besteht darinn: Daß sie 1) durch genauere Entwicklung der untern Erkenntnißkräfte die Kenntniß der menschlichen Seele und die Bildung des Geistes befördert; daß sie 2) durch wissenschaftliche Behandlung der Regeln des Schönen und durch nähere Anleitung zur Verbesserung der untern Erkenntnißkräfte theils die Vernunft schärft, theils zur sichern und festern Bildung des Geschmacks der Künstler und Liebhaber beyträgt. Der Nutzen der Aesthetik erstreckt sich eben dadurch noch weiter sowohl im Leben als in andern Theilen der Gelehrsamkeit. (S. IIter Th. IIItes Hauptstück.)

Obgleich die Alten, Aristoteles, Dionysius Halicarnassensis, Hermogenes, der sogenannte Demetrius Phalereus, Dionysius Longinus, Cicero, Horatius, Quintilianus, sich in ihren kritischen Werken nur mit der Theorie der schönen Wissenschaften beschäftigten, so sind sie doch theils wegen der Erörterung der allgemeinen Eigenschaften und besondern Arten des Schönen, theils wegen einzelner auf die andern schönen Künste anwendbaren und zur Bildung des Geschmacks dienlichen feinen Bemerkungen, auch in der Aesthetik noch immer mit Nutzen zu gebrauchen. — Die Aesthetik oder der allgemeine Theil derselben ist eine Erfindung der neuern Zeiten, und theils nach ihrem ganzen Umfange, theils nach einzelnen Theilen und Haupt-

materien, mit Anwendung auf die schönen Wissenschaften oder auf andere schönen Künste, von folgenden Schriftstellern bearbeitet worden: Aesthetica scripsit Alex. Gottlieb Baumgarten. Traj. cis Viadrum. 1750. 1758. 8. — Georg Friedrich Meiers Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften, in drey Theilen. Halle 1748—50. Andere Auflage 1754. 8. — Elements of Criticism by Henry Home. deutsch: Leipz. 1773. 3 Th. Nach der vierten Englischen verbesserten Ausgabe, in zween Bänden. 1775. 8. — Reflexions critiques sur la Poesie & sur la Peinture, par l'Abbé Du Bos, Edit. VI. à Paris. 1755. 3 Tom. 8. deutsch: Kopenhagen 1760—61. 3 B. 8. — Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artickeln abgehandelt von Johann Georg Sulzer. 2 Th. Leipz. 4. und 4 Th. 8. 1773. Zweyte verbesserte Auflage. Leipz. 1778—79. 4 Th. 8. — Neueste Auflage, mit litterarischen Zusätzen (von Herrn von Blankenburg) 1787—88. 8. — The Philosophy of Rhetorik. By George Campbell. 2 Vols. Lond. 1776. 8. — Hugo Blair's Vorlesungen über Rhetorik und schöne Wissenschaften. Aus dem Engl. übersetzt und mit einigen Anmerkungen und Zusätzen begleitet von K. G. Schreiter. 3 Th. Leipzig und Liegnitz 1785—88. in 8. — Encyclopedie méthodique. Grammaire & Littérature. Paris 1782—86. 4. T. III. — Elémens de Littérature. Par Mr. Marmontel. Paris 1787. 8. VI. Tomes.

Theorie
der schönen Wissenschaften.

I. Theil der Aesthetik.

Lehre vom Schönen.

I. Hauptstück.

Vom Schönen überhaupt.

I. Abschnitt.

Von der Schönheit der Gedanken.

VI.

Einleitung. Wahl des Stoffes.

§. 128.

Das Schöne überhaupt besteht in sinnlichvollkommnen Gedanken, Ausdruck und Zusammenstellung oder Ordnung derselben, und ist nach seinem Umfange betrachtet entweder ein einfaches oder ein zusammengesetztes Ganzes. Das Schöne überhaupt begreift ferner vier Hauptarten unter sich: nämlich das Schöne und Rührende im engern Sinne,

das Lächerliche, das Große und Erhabene. Demnach läßt sich die Lehre vom Schönen in drey Hauptstücke eintheilen. I. In die Lehre vom Schönen überhaupt, II. dessen Hauptarten, und III. Zusammensetzung.

§. 129.

In vollkommenen Werken der Kunst müssen so viele Regeln des Schönen beobachtet werden, als beysammen bestehen können. Die Regeln des Schönen kommen jedoch zuweilen theils wegen unsrer eingeschränkten Kraft zu empfinden, theils um der Erreichung höherer Schönheiten willen mit einander in Collision. Alsdann ist die allgemeinste Regel, eine solche Ausnahme von der Regel zu machen, wodurch die Schönheit des Ganzen am meisten befördert und das Anstößige vermieden wird, folglich den Mangel der einen Schönheit durch den höhern Grad einer andern zu ersetzen.

S. Aristoteles Poet. C. XXV. — Lessings Laokoon. N. A. Anhang. S. 356—58.

§. 130.

Zur Hervorbringung schöner Kunstwerke wird theils ein guter ästhetischer Stoff, theils ein Genie erfordert, das diesen Stoff zum Vergnügen anderer sinnlich zu bearbeiten im Stande ist.

§. 131.

Der Stoff der Kunstwerke muß 1) überhaupt Vollkommenheit enthalten, die sinnlich vorgestellt werden kann. Alle Gegenstände, die einer sinnlich vollkommnen Behandlung fähig sind, gehören zum ästhetischen Gesichtskreis.

§. 132.

Einige Gegenstände sind aus Mangel an natürlicher Schönheit der Bearbeitung der Kunst unwürdig, und folglich unter dem ästhetischen Gesichtskreise. Je fruchtbarer und erfinderischer aber das Genie ist, desto leichter kann es auch einen minder reichen und erheblichen Stoff zu einem gewissen Grad von Reichthum und Würde erheben. Einige Gegenstände enthalten so große Vollkommenheiten, die im Ganzen nicht sinnlich vorgestellt werden können; und diese sind über dem ästhetischen Gesichtskreise. Z. B. ganze Geschichten, Theorien und Systeme, und diejenigen Wesen, deren Vollkommenheiten die menschlichen Vollkommenheiten unendlich übertreffen. * Einige können gar nicht sinnlich erkannt werden, und liegen also ausser dem ästhetischen Gesichtskreise. Z. B. alle Wahrheiten, die ohne genaue Zergliederung der Begrif-

se nicht überzeugend erörtert und vorgetragen wer-den können.

* Die höhere Wesen und die Gottheit selbst können nur mittelbar zum Gegenstand schöner Werke gemacht werden, indem man sie in menschlicher Gestalt und mit menschlichen Eigenschaften, aber erhöht und veredelt vorstellt; oder ihre Wirkungen in der Natur, oder die Empfindungen ihrer Größe in der Seele sinnlich darstellt. S. Eberhards Theorie. §. 32. Anmerk. 1. 2.

§. 133.

Zur Güte des Kunststoffes gehört 2) insbesondere, daß er dem Tone der Zeit, in welcher der Künstler lebt, das heißt, den Begriffen, Empfindungen und Bedürfnissen seiner Zeitgenossen gemäß ist, und ein der Menschheit anständiges Vergnügen gewährt. Da der Stoff der Kunstwerke zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Ländern oft sehr verschieden seyn kann, so werden auch aus diesem Grunde die Dichter eines Zeitalters und einer Nation oft sehr schief beurtheilt.

§. 134.

Es ist nicht nothwendig, und nicht immer vortheilhaft, daß der Dichter den Stoff seines Werkes aus der einheimischen Geschichte nimmt; und das Interesse, das Nationale, die wahre Volksmäßig-

keit eines Gedichtes hängt überhaupt mehr von der Bearbeitung als von der Wahl des Stoffes ab. Im Tone seiner Zeit dichten heißt nicht sich den Vorurtheilen, den verdorbenen Sitten und Geschmack seiner Zeit unterwerfen. Das wahre Genie gibt den Ton höher an, sucht Sitten und Geschmack eine bessere Richtung zu geben, und arbeitet zugleich auch für die Nachwelt.

§. 135.

Der Stoff muß 3) der Kunst und der Gattung der Kunst, (§. 70.) und nach Beschaffenheit auch der Classe von Menschen, für welche der Dichter arbeitet, angemessen seyn.

Als man vor einigen Jahren auch bey uns die Ueberreste unsrer ältern Volkspoesie zu sammeln und herauszugeben anfieng, so machten theils die Neuheit der Sache, theils die Beschaffenheit dieser Volkslieder selbst, worunter sich einige durch originelle Wendungen, kräftige, herzrührende und drollige Züge und durch Einfalt und Naivetät auszeichnen, einen so starken Eindruck auf einige Gemürther, daß sie in ein unbedingtes Lob dieser Lieder ausbrachen, und den Volkston in der ganzen Poesie eingeführt haben wollten. Jene Volkslieder sind wichtige Hülfsmittel zur Kenntniß des Nationalgeistes, der Sprache und der Litteratur, einige derselben sind vortreflich, die meisten mittelmäßig und schlecht, und wir haben nur sehr wenige glückliche Nachahmungen in dieser Manier, welche eine genaue Kenntniß der Bedürfnisse, Em-

pfindungen und Ideenfolge des gemeinen Mannes voraussetzt. Was aber die Volkspoesie oder die Volksmäßigkeit im Dichten betrift, so kann man darunter entweder eine solche Poesie verstehen, die nur die niedere Classen der Menschen ergötzt, oder, welches die gewöhnliche Meynung war, eine solche, die beides von den niedern und höhern Classen, von Ungelehrten und Gelehrten verstanden und mit Wohlgefallen gelesen werden kann. Es kommt bey der letztern Art der Volkspoesie, wenn sie Statt haben soll, beides auf Innhalt und Ausführung an. Sieht man auf den Innhalt, so muß dieser ein den Begriffen, Empfindungen und Bedürfnissen eines Volkes angemessenes nützliches Vergnügen geben; dieß wird zu jeder Art von Poesie nothwendig erfordert. Sieht man auf die Ausführung, so müssen sich die Talente des Dichters in einer gewissen mittlern Proportion äussern, Gedanken und Ausdruck nicht zusehr glänzen, nicht zu fein, zu künstlich und zu neu seyn; das Sylbenmaaß muß Leichtigkeit haben, und der Reim macht hier eine vorzügliche Schönheit aus. Man muß sich aber hiebey unter dem Wort Volk weder den rohesten Pöbel, noch die ganze deutsche Nation denken, die nur dem Namen nach Eine Nation ist; und von solchen Volksgedichten nicht erwarten, daß sie Menschen von gebildetem Geiste ein eben so starkes Vergnügen und Interesse gewähren können, als den uncultivirten niedern Classen: Denn sonst gehört die ganze Volkspoesie unter die unmöglichen Dinge. — Einige sind noch weiter gegangen, und haben den Volkston in die ganze Poesie einführen, und eben damit entweder die höhere Dichtungsarten der Volkspoesie aufopfern, oder, wenn auch diese Volksmäßig behandelt werden könnten, die Poesie auf Eine Behandlungsart einschränken wollen.

§. 136.

Zur Hervorbringung schöner Kunstwerke wird ferner überhaupt und insbesondere ein solches Genie erfordert, das gewisse bestimmte Gegenstände auf eine bestimmte Art sinnlich darzustellen im Stande ist. Der Künstler muß sich solche Gegenstände, solche Gattungen der Kunst zur Bearbeitung wählen, die seinen natürlichen Kräften, Kenntnissen, gegenwärtigen Situationen und Kunstgeschicklichkeiten am angemessensten sind. Denn 1) geräth das einem Jeden am besten, was den natürlichen Anlagen seines Geistes am gemässesten ist, und man fällt in die langweilige oder gezwungene und affektirte Art zu denken, wenn man seinem eigenen Naturell nicht folgt; 2) läßt sich der Mangel an gründlichen Kenntnissen und an eigener Empfindung weder durch tönende Wörter, noch durch Witz und Imagination ersetzen; 3) lehrt die Erfahrung, daß es nur sehr wenigen Genie's gelingt, in mehr als einer Gattung der Kunst Meisterstücke zu liefern, und daß Nachahmungssucht und Begierde für ein allgemeines Genie gehalten zu werden, schon viele Künstler herabgesetzt haben.

§. 137.

Es ist endlich eine Hauptregel der Klugheit, vorher lange für sich selbst zu arbeiten, ehe man für die Welt arbeitet.

VII.

Reichthum und Größe.

§. 138.

Wenn uns ein Werk der Kunst rühren und interessiren soll, so muß es uns zuerst vieles zu denken geben, und unsere Begriffe erweitern. Demnach machen Reichthum und Größe der Gedanken die Grundlage oder die Seele eines schönen Kunstwerkes aus.

§. 139.

Der Reichthum der Gedanken muß aus dem Innern des Gegenstandes hergenommen, und nicht von fremden Dingen entlehnt werden. Das wahre Genie durchschaut seinen Gegenstand, und stellt ihn nach seinen wesentlichen Eigenschaften und Verhältnissen dar: Die kleinen Geister hingegen ergreifen nur das Aeussere und Zufällige des Gegenstandes, und suchen durch leere Declamationen und

glänzende Bilder und Fictionen die Dürftigkeit ihres Geistes zu bedecken.

§. 140.

Die Grösse ist entweder eine physische oder eine moralische, welche letztere man Würde nennen kann, insofern sie durch eine den moralischen Gesetzen gemässe Freyheit bestimmt wird. Die moralische Grösse hängt von den Bewegungsgründen ab, wodurch der Wille bestimmt wird, und die Grösse der Bewegungsgründe, wornach ein grosser Geist oder eine starke Seele handelt, wird theils aus den Handlungen und Gesinnungen, theils aus der sinnlichen Vorstellung der entgegenstehenden Triebfedern und Hindernisse erkannt. Selbst Verbrechen und lasterhafte Gesinnungen können Grösse haben, und gehören folglich zum guten ästhetischen Stoff.

§. 141.

Man kann die Grösse in drey Hauptgrade eintheilen: 1) In die Grösse und Würde schlechtweg, welche letztere die gemeinere Gesetze des Rechtsverhaltens und den Wohlstand in sich begreift. Jener steht alles das entgegen, was die Vorstellungskraft nicht reizt, und die Begriffe nicht erweitert; z. B.

geringschäzige, kindische Vorstellungen und Empfindungen, nichtsbedeutende Gemählde, leichte Charaktere, fade und platte Späße ꝛc. Dieser steht alles das entgegen, was das moralische Gefühl und den Wohlstand beleidigt, was pöbelhaft und niedrig ist. Z. B. rohe, niederträchtige Gesinnungen und Empfindungen, schmuzige Bilder, Zoten, kriechende Schmeicheley, grobes, ungeschliffenes Wesen. ꝛc. 2) In die mittlere Größe, und in das Edle, welches leztere ein höherer Grad der sittlichen Grösse in weiterer und in engerer Bedeutung ist. Da Dichter und Schriftsteller gewöhnlich für Leute von gebildetem Geiste schreiben, so müssen auch ihre Vorstellungen und Empfindungen edel seyn. Ein höherer Grad des Edlen ist das Feyerliche, was Empfindungen der Ehrfurcht erregt, und der höchste Grad desselben ist das Majestätische. Das Gefühl des Edlen wird durch Lectüre classischer Schriftsteller, durch Umgang mit Leuten von gebildetem Geiste und feinerer Lebensart, durch vielfältige Betrachtung aller Arten sittlicher und ästhetischer Gegenstände, und genaue Bemerkung ihres verschiedenen Tons erlangt. 3) In das Erhabene oder Große im engern Sinne.

§. 142.

Die Vorstellungen des Künstlers müssen an sich oder im Zusammenhange betrachtet, immer wichtig und edel seyn. Er muß überhaupt und besonders, wenn er in eigener Person und im Ernste spricht, wichtige Sachen vortragen, unsre Begriffe erweitern, und unsre Empfindungen veredeln. Er muß das Geringfügige und Gemeine, das Unsittliche und Niedrige, insofern es zur Vollständigkeit des Ganzen, oder als Ingrediens des Lächerlichen, oder zur Erhöhung des Wichtigen und Edlen nothwendig ist, so schicklich und mäßig gebrauchen, daß unsre Vorstellungskraft immer beschäftiget, das moralische Gefühl nicht gekränkt, die Sinne nicht beleidigt, und das Vergnügen nicht geschwächt oder gestört wird.

§. 143.

Die Vorstellungen des Künstlers müssen ferner eine den Gegenständen angemessene Grösse haben. Das feine Gefühl, das die nie deutlich zu bezeichnenden Gränzen zwischen den Arten und Graden der Grösse empfindet, kann nur durch sehr anhaltende Beobachtung und durch langes und scharfes Nachdenken erlangt werden. Was unter der Grösse des

Gegenstandes gedacht wird, ist kriechend, und was den Gegenstand grösser vorstellt, als er wirklich ist, ist schwülstig. So viel es Grade der Grösse gibt, so viel gibt es auch Arten des Kriechenden und Schwülstigen, und es lassen sich auch im Kriechenden und Schwülstigen noch Grade unterscheiden. Man kann nämlich die Größe eines Gegenstandes mehrere Grade tiefer oder höher vorstellen, und die schlimmste Art des Kriechenden und Schwülstigen ist, wenn man das Grosse klein, und das Kleine groß vorstellt, und folglich die Natur der Gegenstände gänzlich verkehrt. Das Kriechende ist poßierlich oder burlesk, insofern es Lachen erregt, und ist nur alsdann ein Fehler, wenn es dem Zwecke des Werkes entgegen ist.

S. Jonathan Swift περι βαθους, oder von der Kunst zu kriechen. — Samuel Werenfels de meteoris Orationis. In seinen Werken. T. III. Edit. Bat. 1782. 8.

VIII.

Wahrheit. Natürlich.

§. 144.

Bey jedem Werke der Kunst, das uns gefallen und ein lehrreiches Vergnügen gewähren soll, muß

zweytens Wahrheit zum Grunde liegen. Das Wort wahr bezieht sich theils auf die würklichen Dinge auſſer uns, (strenge Wahrheit im Gegensaz der Erdichtungen) theils auf die Vorstellungen, die wir haben, im Gegensaz der Irrthümer oder leeren Einbildungen. Wahrscheinlich nennt man das, was wir nicht mit vollkommener Gewißheit erkennen, deſſen Unrichtigkeit wir aber auch nicht klar einsehen, oder was die Gestalt der Wahrheit hat. Was wir für wahr im strengen Sinn oder für wahrscheinlich halten sollen, das muß nichts Widersprechendes, nichts Ungegründetes in sich enthalten.

§. 145.

Da nur wenige Wahrheiten ohne einen starken Gebrauch des Verstandes ganz gewiß erkannt werden können; da ferner das Wahre oder Würkliche wegen Mangel einiger Umstände, die darinn verborgen liegen, nicht immer wahr zu seyn scheint, oder begreiflich genug ist, und endlich das blos Mögliche oder Gedenkbare unsere Vorstellungskraft und Empfindung eben so lebhaft rühren, und zu unserm Unterricht eben so gut gebraucht werden kann, als das strenge Wahre; so ist es für den Künstler hinlänglich sich an das Wahrscheinliche zu halten.

§. 146.

§. 146.

Der Gegenstand der schönen Künste und Wissenschaften ist die sinnliche Vollkommenheit oder die Schönheit. Demnach ist das Wahre oder Wahrscheinliche in den Werken der Kunst unentbehrlich, weil in dem Unwahrscheinlichen keine Uebereinstimmung des Mannichfaltigen Statt finden kann, und alles das ist in den Werken der Kunst wahr, worinn die sinnliche Erkenntnis nichts Widersprechendes, nichts Ungegründetes entdecken kann. Hieraus folgt, daß etwas logisch wahr und aesthetisch falsch, und umgekehrt aesthetisch wahr und logisch falsch seyn kann. Denn das Wahre kann oft ohne Verwirrung nicht sinnlich erkannt werden, oder erscheint den Sinnen wirklich als falsch, und was unmittelbar für die sinnliche Erkenntnis keine Widersprüche enthält, kann nach genauer Zergliederung der Begriffe anders erscheinen.

§. 147.

Die aesthetische Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit ist entweder eine positive, oder relative Wahrheit, und die erstere muß der leztern in der Collision nachstehen, und darf nicht, wie von vielen dra-

matischen Dichtern geschieht, mit der leztern verwechselt werden.

§. 148.

Die aesthetische Wahrheit bezieht sich entweder auf die innere Bestimmungen einer Sache, wie z. B. Einheit der Handlung; oder auf äussere Verhältnisse und Umstände, wie z. B. Einheit der Zeit und des Ortes. (Mechanische Wahrheit, Richtigkeit).

§. 149.

Das Wirkliche, was der Künstler selbst durch seine eigene Sinne empfindet, oder durch Andere erfährt, ist der Grundstoff aller seiner Ideen und Empfindungen; und läßt sich auf eine zwiefache Art bearbeiten. Entweder sondert der Dichter aus dem Wirklichen allgemeine Wahrheiten ab, und trägt diese theils in kurzen Säzen, (Sentenzen) theils in Verbindung mit Bildern, vor. Oder er sezt aus dem Wirklichen Bilder und Begebenheiten zusammen, die er nicht im Ganzen empfunden und erfahren hat, das heißt, er dichtet. Die Bilder und Begebenheiten werden entweder nach dem Muster und Maasstab natürlicher Gegenstände, und nach dem Gange des menschlichen Lebens, oder ohne

Muster und Maaßstab der wirklichen Natur, nach Willkühr und Belieben gemacht. Jene kann man historische, diese poetische Erdichtungen schlechtweg nennen. In beiden Arten der Erdichtungen ist die Dichtkraft geschäftig; denn auch das, was aus der wirklichen gegenwärtigen oder vergangenen Welt genommen wird, muß durch die Dichtkraft bearbeitet werden, wenn es poetische Wirkung haben soll. Die historischen Erdichtungen sind solche Begebenheiten, die zwar in dieser Welt nie so geschehen sind und geschehen werden, wie sie der Dichter vorstellt, aber doch in derselben möglich sind. Z. B. der gewöhnliche Stoff des dramatischen Gedichtes, und des Romans. Die poetischen Erdichtungen sind solche Begebenheiten, die in dieser Welt nicht geschehen, und nicht geschehen können. z. B. Die Mythologie, Feenmährchen, Güllivers Reisen.

§. 150.

Die poetischen Erdichtungen sind glaubwürdiger, wenn die andere Welt, in welcher sie möglich sind, als wirklich vorhanden angenommen oder geglaubt wird. Man kann diese Gattung von poetischen Erdichtungen, wodurch die unsichtbare, doch würklich vorhandene Geisterwelt in eine sichtbare

und körperliche Welt verwandelt wird, die analogischen nennen. z. B. Die Dichtungen der Alten und Neuern vom Elysium und Tartarus, von Himmel und Hölle.

S. Sulzer. Art. Erdichtuugen.

§. 151.

Der Zweck der historischen Erdichtungen ist, die würklich vorhandenen Kräfte der Natur, besonders die Seelenkräfte des Menschen nach ihrer eigentlichen und wahren Beschaffenheit sinnlich darzustellen: daher müssen sie der Wahrheit ganz nahe liegen. Der Zweck der poetischen Erdichtungen ist verschieden, und darnach richtet sich auch die Wahrscheinlichkeit und Brauchbarkeit derselben. Entweder bedient man sich derselben zum Ernst, oder zum Scherz. Im erstern Falle können erdichtete Wesen nicht als mitwirkende Personen bey menschlichen Handlungen gebraucht werden, wenn sich ihre Wirklichkeit nicht auf Volksglauben stüzt. Im andern Fall können sie mitwirken, wenn sie auch nicht als würkliche Wesen angenommen werden, weil durch Nebeneinanderstellung erdichteter und würklicher Wesen die Phantasie belustiget, und das Gefühl des Lächerlichen und Wunderbaren be-

wirkt werden soll. In aufgeklärten Zeitaltern lassen sich erdichtete Wesen am besten zum Scherz gebrauchen, und man kann mittelst derselben theils bekannten Wahrheiten einen Reiz der Neuheit geben, theils unangenehme Wahrheiten versüssen, theils auch sehr kleine Gegenstände interessant machen. Der Zweck der analogischen Erdichtungen ist, die wichtigsten Verbindungen des Menschen mit der unsichtbaren Geisterwelt sinnlich darzustellen und dadurch auf die Gemüther zu wirken.

§. 152.

Obgleich der Dichter bey historischen Erdichtungen sich an die wirkliche Natur hält und halten muß, so ist er doch vermöge des höhern Zwecks seiner Kunst an keine genaue und pünktliche Nachahmung der Natur gebunden: denn 1) gibt es gewisse Unrichtigkeiten, die zu klein und zu unerheblich sind, als daß sie den Zweck seines Werkes hindern sollten; 2) gibt es gewisse Wahrheiten, die die Empfindung beleidigen, und wohl gar den Zweck des Werkes hindern; 3) schwächt die ausführliche Bezeichnnng kleiner Umstände oft den Total Eindruk; 4) kann selbst das Unwahrscheinliche zur Erreichung höherer Schönheit zuweilen nöthig seyn.

§. 153.

Die aesthetische Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit erfordert: 1) daß der Gegenstand an sich betrachtet keinen Widerspruch enthält, und zusammenhängend ist. (**Absolute Wahrscheinlichkeit**). Daher dörfen keine Zwischengründe übergangen werden, die die Einbildungskraft nicht ergänzen kann. Man nennt den Mangel des Zusammenhangs eine **Lücke**, und Lücken entstehen theils aus Mangel an Gründlichkeit, theils aus Unachtsamkeit des Künstlers. Was unsern einmal festgesetzten Begriffen von der Natur überhaupt widerspricht, ist unnatürlich, und gehört, so fern die Unmöglichkeit sinnlich erkannt wird, zu den utopischen Dingen.

§. 154.

Die aesthetische Wahrheit erfordert: 2) daß der Gegenstand den Dingen auffer ihm nicht widerspricht, sondern vielmehr einen zureichenden Grund in denselben hat. (**Hypothetische Wahrscheinlichkeit**) Wird der Gegenstand als eine Wirkung oder freye Handlung vorgestellt, so muß man sinnlich erkennen können, daß die Wirkung oder Handlung sowohl nach ihrer Beschaffenheit als nach ihrer Größe der besondern physischen oder moralischen

Natur eines bestimmten Dinges gemäß ist. Die besondere moralische Natur oder der Character einer Person wird durch die Talente, Sitten, Alter, Nation, Stand, Leidenschaft und alle Umstände einer Person bestimmt, und die freyen Handlungen müssen dem ganzen Character einer Person gemäß vorgestellt werden.

§. 155.

Wirkungen, die ihrer Beschaffenheit nach nicht aus den natürlichen Kräften einer Sache entstehen können, sind **unnatürlich**. Wenn der Künstler mit Vorsaz die Beschaffenheit eines Gegenstandes unrichtig vorstellt, um ihn dadurch zu verschönern, oder überhaupt andere Endzwecke zu erreichen, so nennt man das Unnatürliche **Gezwungen**. Das Unnatürliche entsteht aus Unwissenheit, Mangel an Genie und an Begeisterung. Das Gezwungene aus fremden Absichten des Dichters, die er durch den natürlichen Lauf der Handlung nicht erreichen kann, und die ihn daher veranlassen, den Sachen Gewalt anzuthun. So opfern z. B. manche Dichter der Absicht Lachen zu erregen oder Moral zu predigen die Wahrheit und Einheit der Situationen und Charaktere auf.

§. 156.

Wirkungen, die ihrer Grösse nach die natürlichen Kräfte einer Sache übersteigen, sind unnatürlich und übertrieben. Das Uebertriebene in den Gesinnungen, Empfindungen, Leidenschaften und Charakteren entsteht aus Mangel an Erfahrung und Kenntniß der Welt, oder an Beurtheilungskraft, oder an einem feinen und richtigen Gefühle; oder aus dem romanhaften Geschmack des Zeitalters. Sofern es gezwungen ist, entsteht es aus der Absicht, starke Wirkungen hervorzubringen.

§. 157.

Zur hypothetischen Wahrscheinlichkeit der Erdichtungen gehört auch die richtige Vorstellung der äussern Bestimmungen eines Dinges, der Zeit und des Ortes. Künstler dörffen unsern einmal festgesetzten Begriffen von Geographie, Geschichte, Zeitrechnung und Fabellehre nicht offenbar und ohne Noth widersprechen; denn grobe notorische Fehler gegen die historische Wahrheit und unnöthige Verfälschungen derselben machen eine Erdichtung unwahrscheinlich, und vermindern nicht selten die Achtung gegen den Künstler. Die Maler und Bildhauer sind noch mehr an die historische Wahrheit

und selbst an Tradition und Conventionen gebunden, als die Dichter, weil sie sonst vermöge der Natur der Zeichen, deren sie sich bedienen, leicht räthselhaft werden, und gewöhnlich blos für den gebildeten Theil des Publicums arbeiten.

§. 158.

Die Vorstellung dessen, was mit der äussern Beschaffenheit und Form, Sitten und Gebräuchen, Moden in der Kleidung ꝛc. der Länder, Völker und Zeiten übereinkommt, heißt das Uebliche, Kostum. Die Beobachtung des Ueblichen befördert nicht nur die Wahrscheinlichkeit, sondern hat auch Reize der Neuheit. Genaue, pünktliche Beobachtung, besonders des unbekannten, Ueblichen kann dem Künstler nicht zum Gesez gemacht werden, theils weil sie leicht das Genie von der Hauptsache, von der Bearbeitung des Wesentlichen, ableiten kann, und das Unbekannte nicht vermißt wird, theils weil dadurch in vielen Fällen die wesentlichere Vollkommenheiten und Schönheiten des Werkes gehindert werden würden. Die Beobachtung des Ueblichen muß nach Beschaffenheit der Künste, z. B. bey Malern, Bildhauern und Schauspielern, und nach der jedesmaligen Absicht des Künstlers,

bald mehr bald weniger genau seyn. Im allgemeinen soll der Künstler das Uebliche nicht ohne Noth verlezen, und sich keine offenbaren Ungereimtheiten in Rücksicht desselben erlauben. Wenn alles übrige gleich ist, so vermehrt die genauere Beobachtung des Ueblichen die Schönheit eines Werkes und die Verdienste des Künstlers.

S. Du Bos. T. I. Sect. 28. 29. 30. — Das Kostum der meisten Völker des Alterthums durch Kunstwerke dargestellt und erwiesen von Andreas Lens. Aus dem Franz. übersezt, berichtiget, mit Zusäzen und einer Vorrede begleitet von G. H. Martini. Dresden 1784.

§. 159.

Endlich dient noch die richtige Schilderung kleiner Umstände, die mit einer Sache genau verbunden sind, der individuellen Züge, die einem Dinge Würklichkeit und Leben geben, zur Vollendung der hypothetischen Wahrscheinlichkeit oder der poetischen Illusion. Sie müssen aber in der Erzählung bedeutender, interessanter und ausgesuchter seyn, als in der dramatischen Vorstellung.

§. 160.

Die Wahrscheinlichkeit wird theils durch die natürlichen Geseze des Denkens und Empfindens und

durch eigene Erfahrung oder Wahrnehmung natürlicher Gegenstände, ihrer allgemeinen Eigenschaften, Verhältnisse ꝛc. theils durch erworbene Kenntnisse, theils durch angenommene Meynungen, die sich entweder auf einen vollen Glauben oder auf eine bloße Annahme gründen, bestimmt; und hierauf muß sowohl bey der Bearbeitung als bey der Beurtheilung eines Kunstwerkes Rücksicht genommen werden. Was also einzelnen Menschen unwahrscheinlich ist, was in aufgeklärtern Ländern und Zeitaltern als Irrthum und Ungereimtheit sinnlich erkannt und verworfen wird, das kann andern Menschen, Völkern und Zeitaltern wahrscheinlich und glaubwürdig vorkommen.

§. 161.

Die Wahrscheinlichkeit ist ferner nach Beschaffenheit der Künste und Kunstwerke, und nach der jedesmaligen Absicht des Künstlers verschieden. Was der Prüfung eines äussern Sinnes unterworfen ist, was aus dem wirklichen Leben genommen ist, und ein starkes Interesse hervorbringen soll, das erfordert eine strengere Beobachtung der Wahrscheinlichkeit, als das, was blos erzählt wird, was sich auf uns unbekannte Welten bezieht, und mehr zur Be-

lustigung der Phantasie und des Witzes, als zur Erregung der Sympathie dienen soll.

§. 162.

Wenn man alle uns bekannten Erdichtungen zusammennimmt, so bekommt man ein System derselben, welches man die Welt der Poeten nennen kann. Der schönste, ausgebildetste, und zugleich auch bekannte Theil dieser Welt ist die Mythologie der Alten, die sich aus eben diesen Gründen unter allen Fabelsystemen in den schönen Künsten und Wissenschaften am besten gebrauchen läßt.

§. 163.

Die Wahrscheinlichkeit der Mythologie der Alten gründet sich bey uns nicht auf vollen Glauben, sondern auf eine blosse Annahme, und die Mythologie der Alten ist bey uns zum Wesen der Poesie nicht nothwendig. Sie ist für uns hauptsächlich deßwegen brauchbar, weil sie eine Menge schöner, ausgearbeiteter, bestimmter und zugleich bekannter Bilder enthält, in welche die Alten die wichtigsten Wahrheiten eingehüllt haben, und durch welche wir leblose Dinge personificiren, Ideen in Bilder verwandeln, allgemeine Begriffe individualisiren, und einen anmuthigen Unterricht verschaffen können.

§. 164.

Hieraus ergeben sich die Regeln des Gebrauchs der alten Mythologie von selbst. 1) Muß man sie nicht zur Erregung der Sympathie und zu einer ernsthaften Maschinerie, sondern mehr zur Decoration, oder als Vehiculum wiziger Einfälle gebrauchen. 2) Muß man nur die bekannten Bilder aus ihr nehmen, und weder Gelehrsamkeit noch Künsteley durch sie zeigen wollen. 3) Muß man sie nur zur Veredlung und Verschönerung gebrauchen, und nichts durch sie verschönern wollen, was ihrer Hülfe nicht bedarf, wie z. B. Schilderungen der lebloßen Natur. 4) Muß man sie nicht mit dem Christenthum vermischen. Alle diese Regeln gelten auch bey dem Gebrauche anderer Fabelsysteme.

S. Fragmente als Beylagen zu den Briefen, die neueste Litteratur betreffend, dritte Sammlung. Riga, 1767. 2tes Stück. — Man hat in neuern Zeiten unter uns sich mit vielem Eifer für den Gebrauch der nordischen Mythologie erklärt, die griechische heruntergesezt, und auf ihren Trümmern die Nordische erhoben, und behauptet, daß sie ausschliessend für uns gehöre. Es sind auch wirklich einige gute Gedichte im Nordischen Geschmacke erschienen. Man hat ferner den Vorschlag gethan, eine christliche Mythologie in unsre Poesie einzuführen. Was gegen den poetischen Werth dieser Mythologien und gegen die Ausführbarkeit die-

ser poetischen Projecte gesagt werden kann, ist bereits ausführlich gesagt worden, und die Projecte selbst samt den Streitigkeit darüber scheinen bereits in Vergessenheit zu kommen.

IX.

Klarheit und Lebhaftigkeit.

§. 165.

Es ist nicht genug, daß die Vorstellungen in einem Werke der Kunst mannichfaltig, wichtig und wahrscheinlich sind; der Künstler muß sie uns drittens auch vor's Anschauen, vor die Empfindung bringen. **Klar** ist das, was uns in Stand sezt, einen Gegenstand im Ganzen bestimmt und kenntlich zu fassen, und von jedem andern Gegenstande zu unterscheiden; **deutlich** ist das, was auch das Besondere und die einzelne Theile des Gegenstandes klar macht. Beides ist an sich angenehm, weil es den Erkenntnißtrieb der Seele befriedigt, und der Eigenliebe des Lesers oder Zuhörers schmeichelt.

§. 166.

Da aber das Wesen der schönen Künste und Wissenschaften in der sinnlichen Vollkommenheit besteht, so müssen ihre Vorstellungen nicht blos

klar, sondern lebhaft seyn. Die Lebhaftigkeit der Vorstellungen beruht auf dem Reichthum der Merkmale, der unserm Erkenntnißtriebe volle Beschäftigung gibt, und die Aufmerksamkeit der Seele mehr auf die Sache selbst, als auf den Ausdruck derselben, hinlenkt. In den Werken der schönen Künste und Wissenschaften wird ferner nur derjenige Grad der intensiven Klarheit oder der Deutlichkeit erfordert, der ihrem Zweck gemäs ist. Die Vorstellungen dörfen nämlich nur in dem Maasse deutlich entwickelt werden, als es ihrer Verbindung mit dem Ganzen gemäß ist, und was nur durch den reinen Verstand erkannt wird, gehört nicht in das Gebiete der Kunst.

§. 167.

Die Wörter, Lebhaft, Lebhaftigkeit werden in einem doppelten Verstande genommen. 1) Versteht man darunter die Vorstellung eines Gegenstandes nach seiner absoluten Beschaffenheit, in wiefern wir uns an einem Gegenstande vieles auf einmal vorstellen. Die Lebhaftigkeit in diesem Sinne wird also durch die Menge und schnelle Folge der Vorstehungen befördert. 2) Versteht man darunter die Vorstellung eines Gegenstandes nach seiner beson-

dern Beziehung auf die Neigungen des menschlichen Herzens, auf menschliches Glück oder Elend, Vergnügen, oder Misvergnügen. Diese Art der Lebhaftigkeit beruht auf der sinnlichen Vorstellung des Guten und Bösen, und macht die vornehmste Vollkommenheit eines schönen Werkes aus. (Baumgarten nennt sie Leben der Erkenntniß, Vita Cognitionis.)

§. 168.

Die Vorstellungen haben nach der Menge ihrer Merkmale, nach der Geschwindigkeit ihrer Folge, und nach ihrem innern Gehalte verschiedene Grade der Lebhaftigkeit, und man nennt sie in dieser Rücksicht schimmernd, glänzend, stark, nachdrücklich, oder lebhaft im engern Sinne. Der höchste Grad der Lebhaftigkeit ist das Feuer, welches durch lebhafte Vorstellung des Guten und Bösen, durch schnelle Folge der klaren Vorstellungen, durch Ueberhüpfung mehrerer Zwischenvorstellungen, und durch plözliche Uebergänge zu entgegengesezten Vorstellungen und Empfindungen bewirkt wird. (Sprünge) Die Zwischenvorstellungen müssen aber durch die Einbildungskraft des Lesers ergänzt werden können, und die Uebergänge begreiflich seyn.

§. 169.

§. 169.

Die ästhetischen Vorstellungen müssen auch eine angemessene Lebhaftigkeit haben, und dieser stehen theils die allzugrosse Lebhaftigkeit, (**Ueppigkeit, Ueberladung**) theils der zu geringe Grad der Lebhaftigkeit entgegen. (Das **Trockene, Matte** und **Weitschweifige**).

§. 170.

Trocken und matt siud die Vorstellungen, wenn es ihnen zwar nicht an Richtigkeit und Verständlichkeit, aber an Lebhaftigkeit fehlt, wenn sie die Phantasie und das Herz nicht gehörig reizen und rühren. Man wird trocken, wenn man die Begriffe mit zu wenig Merkmalen bezeichnet, mehr auf Richtigkeit und Bestimmtheit, als auf Reichthum und Fülle der Gedanken sieht, mehr mit dem Verstande, als mit der Einbildungskraft arbeitet, und die Feile zu stark gebraucht. Matt wird man, wenn man die Begriffe mit zu unwirksamen Merkmalen bezeichnet, ohne selbst eigene Rührung und Begeisterung arbeitet, und die Feile zu wenig gebraucht. Selbst die besten Köpfe haben ihre schläfrigen Stunden, und müssen daher die matten Stellen ihrer Werke sorgfältig überarbeiten.

§. 171.

Die Weitschweifigkeit besteht in Häufung unerheblicher Nebenbegriffe und in unnüzem Wortgepränge, und macht die Schreibart wässerig, kraftlos, gedehnt und schleppend. Man wird weitschweifig, 1) durch den Ausdruck solcher Nebenbegriffe, und Zwischengedanken, die sich leicht hinzudenken oder aus dem vorhergehenden ergänzen lassen, oder die die schnelle Uebersicht des Ganzen erschwehren, und folglich den Eindruck schwächen. Die Weitschweifigkeit findet sich oft nur in den Gedanken, und täuscht den Unwissenden durch Kürze des Ausdrucks. 2) Durch unnöthig wiederholte Bezeichnung derselben, oder zu ähnlicher Begriffe. (Tavtologie) Sofern sie zur Erweckung der Aufmerksamkeit dient, oder Gemüthsbewegungen ausdrückt, ist sie eine Redefigur. 3) Durch unnöthige Bezeichnung eines Begriffes durch mehrere Worte, welches meistens Verworrenheit der Begriffe und Armuth des Geistes zum Grunde hat. Oft dient es aber zum Hülfsmittel der Würde, (Euphemismus) und anderer ästhetischer Vollkommenheiten. 4) Durch unnüzes Sylbengepränge, Verlängerung der Wörter und Ueberfluß der Bin-

dewörter. Die Bindwörter sind überflüssig, wenn weder die Klarheit noch der Nachdruck der Gedanken dadurch befördert wird.

§. 172.

Der Mangel und das Gegentheil der ästhetischen Klarheit ist die Dunkelheit, welche mehrere Grade hat, und sich in den Gedanken, und im Ausdrucke findet. Die Dunkelheit in den Gedanken entsteht, 1) durch die Wahl solcher Vorstellungen, die nur dem reinen Verstande klar und deutlich sind, und durch scientivische Behandlungsart derselben; z. B. logische Zergliederung der Begriffe, Erklärungen und Eintheilungen, trockene allgemeine Grundsätze, abstracte Wörter, ꝛc. 2) Durch allzugrosse Ausführlichkeit, Mannichfaltigkeit und ununterbrochenen Glanz der Vorstellungen, wodurch die Uebersicht des Ganzen und seiner Haupttheile gehindert, und die Seele ermüdet wird. 3) Durch halbe, verstümmelte Begriffe, die theils Verworrenheit des Kopfes, theils Vorliebe zur Kürze und Stärke zum Grund haben. 4) Durch gänzlichen Mangel richtiger Vorstellungen und offenbare Widersprüche. (Unsinn, Non-sense) Die Quellen des Unsinnes sind theils gänzliche Unwissenheit, theils affectirter Tief-

sinn, theils ausschweifende Begierde, etwas Neues oder Erhabenes vorzubringen.

§. 173.

Die Vorstellungen müssen in den Werken der schönen Künste nicht nur überhaupt sinnlich klar oder lebhaft seyn, sondern auch in Beziehung auf das Ganze einen verhältnißmässigen Grad der sinnlichen Klarheit oder der Lebhaftigkeit haben, damit wir eine sinnlich klare Vorstellung des Ganzen erhalten. Man kann in dieser Rücksicht einen merklichen Grad der sinnlichen Klarheit oder der Lebhaftigkeit das ästhetische **Licht**, so wie einen höhern Grad des Lichtes den ästhetischen **Glanz**, die beträchtlich geringere Grade des Lichtes **Halbschatten**, die geringsten, an die Dunkelheit gränzenden, Grade des Lichtes **Schatten**, die verhältnißmässige Klarheit der Theile einer ästhetischen Vorstellung die **Haltung**, und die Klarheit des Ganzen die richtige Vertheilung von Licht und Schatten nennen. Man kann ferner die sinnlichen Merkmale einer Vorstellung **Farben**, und die Zusammenstimmung der Farben zu Einem Ganzen das ästhetisch vollkommne **Colorit** nennen.

Die Begriffe von Licht, Schatten und Colorit sind

bekanntlich aus der Malerey entlehnt. Schon die Alten bedienten sich derselben in Anwendung auf die redenden Künste. In neuern Zeiten hat Baumgarten diese Lehre in das System aufgenommen, indem er die Wörter, Licht, Schatten, Colorit in einem allgemeinen Verstande auf alle ästhetische Vorstellungen überhaupt anwandte. Man muß ihn selbst, und nicht seinen Commentator Meier hierüber nachlesen, der gerade in dieser Lehre am wenigsten befriedigend ist, vermuthlich weil sich der Commentar auf den ersten handschriftlichen Entwurf, und nicht auf die völlige erst späterhin im Druck erschienene Ausführung des Erfinders bezieht. Baumgarten hat sich in dieser Lehre nur an das Allgemeinste, an Licht, Schatten, Vertheilung derselben und Colorit überhaupt gehalten, da hingegen Andere vor und nach ihm sich weiter eingelassen, und auch von Halbschatten, Helldunkel, Tinten, Mitteltinten, Drucker ꝛc. in der Poesie gesprochen haben, welche Ausdrücke allerdings dem, der sie versteht, manche feinere Schönheiten in den Werken der Poesie aufklären und anschaulicher machen. Es ist hier zu bemerken, daß die Wörter Licht, Schatten und Colorit der Malerey eigenthümlich zugehören, und in Anwendung auf die andere Künste zwar ähnliche, aber im Grund verschiedene, Eigenschaften ausdrücken. In einem Gemählde kann Licht, Schatten und Colorit im eigentlichen Verstande genommen vortreflich, und im uneigentlichen allgemeinen Verstande mittelmässig oder fehlerhaft seyn, und umgekehrt. Im allgemeinen Verstand haben diejenigen Ideen Licht, die einen starken und dauerhaften Eindruck auf die Seele machen, die also entweder uns einen ausführlichen Begriff von einem Gegenstande nach allen seinen Theilen und Eigenschaften geben,

oder eine nähere Beziehung auf unser Herz haben, oder wichtige Wahrheiten lehren, oder ein starkes Vergnügen erwarten lassen, oder uns überraschen ꝛc. Schatten haben diejenigen Ideen, die nur einen schwachen Eindruck auf die Seele machen, und ihr Zeit lassen sich zu erholen und zu neuen Auftritten Kräfte zu sammeln. Halbschatten halten das Mittel zwischen Licht und Schatten. Die weise Austheilung des Lichts und Schattens besteht darinn, daß man jedem Theile denjenigen verhältnißmässigen Grad des Lichtes ertheilt, der ihm nach seiner Verbindung mit dem Ganzen gebührt, damit wir eine lebhafte Vorstellung des Ganzen erhalten. Demnach müssen die Hauptheile eines Werkes am meisten hervorstechen, die wichtigere Nebentheile weniger, und die unwichtigere am allerwenigsten. Es erhellet von selbst, daß das Licht in diesem Verstande genommen sich auf die wesentlichen Vollkommenheiten und Schönheiten des Stoffes bezieht, so wie auch in der Malerey die Beschaffenheit des Gegenstandes, die richtige und geschmackvolle Zeichnung und Anordnung der Theile das Hauptinteresse bewirkt. Der Dichter kann zwar einen uninteressanten Gegenstand glänzend bearbeiten, und der Maler ihn im vollen Lichte darstellen, aber beide werden damit den Geist und das Herz wenig unterhalten. — Colorit heißt in der Malerey eine solche Erhöhung und Vertiefung der Local-Farben durch Licht und Schatten, wodurch die Harmonie der Farben bewirkt wird. Im allgemeinen ästhetischen Sinne bedeutet es die Uebereinstimmung der Theile eines Werkes in Ansehung der Empfindung, der Art und Stärke des sinnlichen Eindruks. (Man nennt dieß in den redenden Künsten den Ton der Rede.) Bißweilen versteht man auch die besondere Manier eines Schriftstel-

lers darunter. Die ästhetischen Farben sind wie das ästhetische Licht von verschiedener Beschaffenheit und Stärke, und man muß auf beides Rücksicht nehmen, wenn man nicht leere Ideen bekommen will. So sinnreich die Einführung der Lehre von Licht, Schatten und Colorit in die Aesthetik ist, so muß man doch eingestehen, daß sie Baumgarten zu abstract behandelt hat, daher sich auch eine gewisse Leere oder Unfruchtbarkeit der Ideen in seinem Vortrage findet. Er hat sich zu sehr an den eigentlichen Begriff des Lichtes gehalten; denn nach ihm ist das ästhetische Licht weiter nichts als eine sinnliche Klarheit und Faßlichkeit der Gedanken, und die Farben sind Modificationen des Lichtes, oder der sinnlichen Faßlichkeit der Gedanken. Ferner sind durch die Einführung dieser Lehre in die Aesthetik keine neue Kunstgriffe und Regeln entdekt worden, die nicht schon vorher unter andern Namen bekannt gewesen wären, und sie hat wohl ihren grösten Nuzen in der Theorie der schönen Wissenschaften, die aus allen übrigen schönen Künsten Kunstwörter entlehnen kann und muß, um ihre Vorschriften kurz und anschaulich auszudrücken, und eine gewisse freundschaftliche Verbindung zwischen den schönen Künsten und Wissenschaften zu unterhalten. Es gibt viele Gedichte, die sich durch Geist, Feuer und Stärke auszeichnen, denen es aber desto mehr an Geschmack, Kunst und Schönheit fehlt; und nur wenige Dichter sind Meister in der Kunst Licht und Schatten weislich zu vertheilen, und gut zu coloriren, und folglich ein gleichförmiges starkes Interesse zu bewirken, und Männer von Geschmack zu befriedigen.

X.

Schicklichkeit.

§. 174.

Eine Haupteigenschaft schöner Gedanken ist viertens die Schicklichkeit. In den Werken der Kunst wird die Schicklichkeit beobachtet, nicht nur, wenn die Vorstellungen der Materie überhaupt angemessen sind, sondern auch, wenn das Ausserwesentliche, Zufällige und Aeussere mit dem Wesentlichen und Innern zusammenstimmt. Das Schickliche bezieht sich sowohl auf einzelne Vorstellungen, als auf das Ganze, und findet sowohl in sittlichen als in ästhetischen Gegenständen Statt.

§. 175.

Zur Schicklichkeit gehört: 1) daß die Nebenvorstellungen und Zierrathen mit den Hauptvorstellungen und Hauptsachen in Ansehung ihrer Art und ihrer Ausführlichkeit, Stärke, Menge ꝛc. zusammenstimmen, und die wesentliche Vollkommenheit und Schönheit eines Gedankens oder einer Sache bestimmter charakterisiren, erleuchten und verstärken. Das Simple am rechten Orte gefällt weit mehr, als das Schönste am unrechten Orte.

§. 176.

Der Künstler muß demnach nichts weiter ausführen oder schmücken wollen, was schon an sich selbst durch simple Darstellung des Wesentlichen gefällt, und auf die Gemüther wirkt, und durch weitere Ausführung oder angehängten Schmuck seine Kraft verliert; oder was vielmehr in Schatten gestellt werden muß. Er muß ferner nichts verbinden, was in gar keiner Verbindung steht, oder gar mißhellige Empfindungen erweckt; und endlich auch in wohlgewählten Dingen das gehörige Maaß beobachten. Belustigende Dinge z. B. nehmen viele; ernsthafte, wichtige oder an sich schöne Dinge wenige Zierrathen an.

§. 177.

Wenn man Schönheiten erzwingt, oder zur Unzeit anbringt, oder verschwendet, so nennt man dieß affectirt, geziert, gekünstelt. Unrichtige Schäzung des Werthes der Dinge, irrige Vorstellungen von dem Endzweck der Kunst, verdorbener Geschmack des Zeitalters, und Eitelkeit sind die Ursachen der Künsteley, die zum Theil auch als eine Art von Zudringlichkeit mißfällt.

§. 178.

Zur Schicklichkeit gehört: 2) daß Gedanken, Empfindungen, Bilder und besonders der Vortrag beym Redner und Schauspieler den einmal festgesezten Begriffen von Anständigkeit (Bienseance) nicht zuwiderlaufen. Die Begriffe von Anständigkeit sind bey einem Volk oft willkührlicher und enger, als bey dem andern, und schränken die Freyheit des Künstlers oft zu sehr ein; wie viel oder wie wenig er nun in diesem Punkte thun soll, muß seinem eigenen Gefühl und Beurtheilungskraft überlassen werden.

§. 179.

Zur Schicklichkeit gehört: 3) daß der Künstler auf alle Verhältnisse der Zeit, des Orts, der Personen, für welche er arbeitet, und auf die Umstände, in welchen er sich selbst befindet, sofern sie auf den Zweck und die Natur seines Werkes einigen Einfluß haben, kluge Rücksicht nehme. Die Werke der Redekunst und Baukunst werden am meisten durch äussere Verhältnisse bestimmt.

§. 180.

Um das Schickliche in den Werken der Kunst zu beobachten, wird hauptsächlich sorgfältige Be-

obachtung aller Umstände und Besonnenheit erfordert.

Die Alten sezten einen hohen Werth auf die Beobachtung des Schicklichen, und gaben eben deßwegen der Attischen Beredsamkeit den Vorzug: denn sie faßten überhaupt unter dem Begriff Schicklich πρεπον, ευπρεπες, decorum, decora, apta oratio, mehr zusammen, als wir; so viel beynahe, als wir uns unter dem Begriff Schönheit, Vollkommenheit denken. Sie haben alle, selbst die weniger bedeutenden Verhältnisse, unter denen sich ein Redner bey der Ausarbeitung und beym Vortrag seiner Rede befinden kann, aufgezählt, und sonach in Beziehung auf die Redekunst den Begriff des Schicklichen völlig erschöpft; allein viele Regeln der Schicklichkeit sind bey unsrer heutigen Beredsamkeit ganz unbrauchbar geworden. S. Aristoteles Rhethor. L. III. C. VII. — Cicero de Oratore. L. III. C. 55. Cicero Orator. C. 21 - 22. C. 35 - 36. Cicero de officiis. L. I. C. 35. vergl. Garves Philos. Anmerk. und Abhandl. zu Cicero's Büchern von den Pflichten. — Quintil. Instit. Orat. L. XI. C. 1. — P. André VI. Discours sur le Decorum. —

XI.

Maaß der Lebhaftigkeit und Schönheit.

§. 181.

Es ist nicht genug, daß uns der Künstler viele und wichtige Sachen lehrt, und weder das moralische Gefühl noch die Sinne beleidigt, daß Gründ-

lichkeit und Wahrheit in den Hauptvorstelluugen liegt, daß er uns die Gegenstände vor's Anschauen, vor die Empfindung bringt, daß er auch in der Verbindung des Aeussern und Zufälligen mit dem Innern und Wesentlichen keine mißhelligen Ideen und Empfindungen erweckt, und nichts vorbeygeht, was den Zweck und die Natur seines Werkes näher bestimmt; sondern die Geseze der Schönheit und des Geschmacks erfordern noch weiter, daß der Künstler fünftens in der Darstellung selbst, im Ausmalen seiner Bilder, im Ausdruck der Empfindungen ein gewißes Maaß beobachte, das unsere Kraft zu denken und zu empfinden weder zu viel noch zu wenig reizt und angreift. Das wahre Schöne, die edle Einfalt, die die Werke der Alten characterisirt, liegt zwischen den beiden Extremen des zu viel und des zu wenig, und die wahre ästhetische Weisheit besteht darinn: den Reichthum, das Licht und die Wärme der Ideen und Empfindungen so gleichmäßig zu vertheilen und zu mildern, daß wir das Ganze mit allen seinen Theilen ohne Mühe zusammendenken und zusammenempfinden können, und Imagination, Herz und Verstand immer harmonisch zusammen wirken.

§. 182.

Der ästhetischen Weisheit stehen drey Hauptfehler entgegen. 1) Einige zerstreuen unsern Geist durch allzugrosse Mannichfaltigkeit, und ermüden ihn durch ununterbrochenen Glanz, indem sie ohne Schattirung, Abstufung und Verhältniß alles gleich stark ausmalen, und gleich stark ausdrücken. Dadurch werden die Hauptsachen verdunkelt, die Uebersicht des Ganzen gestört, und eine eckelhafte Einförmigkeit tritt an die Stelle des Vergnügens. Die Ueppigkeit ist der Fehler fruchtbarer und lebhafter Köpfe, denen es an richtiger Beurtheilungskraft und Geschmak fehlt.

§. 183.

2) Andere, die durch simple Darstellung der wesentlichen Schönheiten ihres Gegenstandes nicht zu gefallen wissen, suchen sich durch Nebenideen und Zierrathen zu helfen. Diese verweilen mit ängstlichem Fleiße bey jedem kleinen Nebenumstand, bey jeder nichtsbedeutender Nebenidee, malen diese auf das pünktlichste und zierlichste aus, und bemühen sich den Mangel an wahrem Interesse durch glänzende Bilder, tönende Wörter, sinnliches Ge-

räusch, leeren Pomp ꝛc. zu ersezen. Solche Darstellungen verrathen immer einen unfruchtbaren und eingeschränkten Kopf, dem es an dem scharfen, vielumfassenden Blicke fehlt, die grossen characteristischen Züge eines interessanten Gegenstandes auf einmal zu übersehen, und mit Kraft und Leichtigkeit darzustellen. Oft sind es nur verunglükte Nachahmungen, denn die Behutsamkeit Original zu scheinen veran'aßt viele Nachahmer, die kleinere Züge des Gegenstandes üppiger und feiner auszubilden. Solche Darstellungeu können nur Kindern und kleinen Geistern gefallen, und mißfallen verständigen Menschen eben so sehr durch ihr plumpes und schwerfälliges Wesen und durch ihren pralerischen unmännlichen Schmuck, als durch ihre Dürftigkeit.

§. 184.

3) Andere suchen durch kühne hochdaherfahrende Bilder und überspannte, besonders tragische, Empfindungen mehr zu überraschen, zu blenden und zu betäuben, als zu gefallen und zu rühren. Solche Darstellungen können oft Menschen von grobem Stoffe und ungebildetem Geiste sehr vergnügen, und selbst Menschen von feinerem Ge-

fühle und gebildetem Geiste zuweilen entzücken, aber ihnen kein dauerhaftes Interesse gewähren. Wenn sie besonders stark auf die körperlichen Werkzeuge wirken, und die Besonnenheit rauben, so werden sie widrig, und nicht selten langweilig oder gar lächerlich, und haben oft bey dem grössern Theil des Publicums einen nachtheiligen Einfluß auf den Geschmack und die Moralität. Der Zweck der Kunst aber ist zu vergnügen, die Empfindungen zu verfeinern, und die Sitten zu veredeln.

§. 185.

Es ist überhaupt leichter, so wie in andern Dingen, also auch in Sachen des Geschmacks, das Aeusserste zu wagen, als das Mittel zu halten. Denn jenes läßt wenig Mannichfaltigkeit, wenig Schattirung, und keine genaue Richtigkeit zu, und erlaubt der Imagination ohne Maaßstaab, ohne Aufsicht des Verstandes und des Geschmackes, umher zu schwärmen.

§. 186.

Es ist ferner erträglicher, im Ausmalen der Bilder, im Ausdruck der Empfindungen etwas zurückzubleiben, als auszuschweifen; denn jenes thut

zwar kein Genüge, aber es beleidiget doch nicht, wie dieses, und läßt der Imagination etwas zu denken übrig.

§. 187.

Die Ursachen des Uebertriebenen in den Bildern und des Ueberspannten in den Empfindungen sind gewöhnlich rohes Gefühl, dem nichts in seiner natürlichen Gestalt groß und schön genug ist, wilde Imagination, Mangel an Menschenkenntniß und Liebe zum Ausserordentlichen, und die falsche Meynung, daß in Werken des Geschmacks die Phantasie allein wirksam sey. Bey guten Köpfen ist es oft nur die Folge einer während der Arbeit zu heftig gereizten Thätigkeit der Seele, wo Verstand und Geschmack das Steuer verlieren, und ausser Stand gesezt werden, das zuviele zu vermindern, das zu heftige zu mildern, und Uebereinstimmung zu einem Zweck und zu einem Ganzen in die sinnlichen Bilder zu bringen; und kann folglich durch nachherigen Gebrauch der Feile vermieden werden. Auch lehrt die Erfahrung, daß das Genie vermöge der Denkart, der Sitten, der Sprache ꝛc. seiner Nation eine gewisse Vorliebe zu besondern ästhetischen

schen Vollkommenheiten erhält, und leicht darinn ausschweift.

§. 188.

Die sichersten Mittel, um sich vor dem Uebermaaße in den Werken des Geschmacks zu hüten, und die ästhetische Weisheit zu erlangen, sind: 1) daß man frühzeitig die nothwendigen ästhetischen Vollkommenheiten und Schönheiten unterscheidet, und keiner einen zu hohen ausschließenden Werth beylegt, folglich seine Begriffe von Schönheit berichtiget und in Harmonie bringt; und daß man 2) die vorzüglichsten Werke der Alten und Neuern, die sich durch edle Einfalt und Nüchternheit des Genies auszeichnen, studirt, und nach diesen Mustern arbeitet. Auch die Bekanntschaft mit andern schönen Künsten ist in dieser Rücksicht dem Dichter besonders von grossem Nuzen.

§. 189.

Die Erfahrung lehrt, daß man unregelmässigen Werken und unwissenden, ungebildeten Künstlern oft mehr Stärke und Genie beylegt, als regelmässigen Werken, und gelehrten, gebildeten Künstlern, und eben deßwegen auch den Werth der kunstmässigen Bildung herabsezt. Die Gründe dieser irrigen Ur-

theile liegen beym grossen Haufen darinn: daß dieser nach seinem rohen Gefühl und grober Denkungsart Gewaltthätigkeit mit Stärke, Verwegenheit mit Kühnheit, Grobheit mit Freyheitssinn ꝛc. verwechselt; daß er ferner mehr durch starke Leidenschaften, als durch Vorstellungen interessirt wird, und sinnliches Geräusch mehr liebt, als wahre Unterhaltung des Geistes und Herzens: daher auch übertriebene Gestikulationen und Geschrey in Reden und Schauspielen einen grossen Eindruk auf ihn machen.

§. 190.

Die Gründe dieser irrigen Urtheile sind bey verständigern und gebildetern Menschen folgende: 1) Gränzen Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten im Aesthetischen, wie im Sittlichen, oft nahe an einander, und werden also um so eher mit einander verwechselt. 2) Vermindert die Kunst den Anschein der Kräfte, indem sie die Dinge mehr polirt, und in einen leichtern Zusammenhang bringt. 3) Scheint der oft mehr Fruchtbarkeit und Lebhaftigkeit des Geistes zu besizen, der ohne Wahl und Maaß alles sagt, und gleich stark sagt, als der, der mit Wenigem viel auszurichten, und Licht und Schatten zu vertheilen weiß. 4) Muß dem, der

immer übertreibt und überspannt, doch zuweilen eine schöne und grosse Idee in Weg kommen, ob es gleich selten geschieht, und die Fehler nicht überwiegt. 5) Werden die Schönheiten durch die Menge und Größe der Fehler mehr erleuchtet und gehoben, und das Ungestaltete, falsch proportionirte macht die Dinge oft grösser und riesenmässiger, als sie wirklich sind.

Diese Bemerkungen sind grösstentheils aus Quintil. Instit. Orat. L. II. C. 12. ed. Gesneri genommen. Sie sind so treffend, so sehr den Bedürfnissen unsrer Zeiten angemessen, und zur richtigen Schäzung des Werths der Kunstwerke und Künstler so brauchbar, daß sie nicht oft genug wiederholt werden können. S. auch über diese Materie P. André V. Discours sur le modus — Was Plato in seinem Philebus über die Natur des Guten sagt, ist so tief gedacht, so anwendbar auf die schönen Künste, daß eine kurze Anzeige seiner Hauptgedanken in dieser Materie vielleicht hier nicht am unrechten Orte steht. Die Natur des Guten sagt er, besteht in der Lust und in der Besonnenheit, Weisheit, φρονησις: nur daß die erstere weniger Antheil an dem Guten hat, als die leztere. Die Lust muß wahr, rein, nicht zu heftig, sondern temperirt und angemessen seyn, wenn durch ihre Mischung mit dem Verstande das wahre Gute hervorkommen soll: denn bey jeder Mischung, die weder Temperatur noch Ebenmaaß hat, müssen sich die gemischten Theile nothwendig untereinander selbst zerrütten, und das Ganze selbst muß zu einer unordentlichen und verderblichen

Masse werden. Demnach verwandelt sich das Gute unvermerkt in die Natur des Schönen, weil Maaß und Ebenmaaß überall die Schönheit und Tugend ausmacht. Wir können also die Hauptidee des Guten unter die drey besondere Ideen der Schönheit, des Ebenmaaßes und der Wahrheit zusammenfassen; und da diese drey Stücke in der nächsten Verwandschaft mit dem Verstande stehen, und bey der Lust für sich genommen, nur gar zu oft das Gegentheil statt findet, so erhellet von selbst, daß die Besonnenheit oder der Verstand, den grösten Antheil an dem Guten hat, und der Lust weit vorzuziehen ist. Aber, sezt Plato hinzu, alle Ochsen und Pferde und alle übrigen Thiere kennen nur die Wollust als ihr höchstes Gut, und diesen glauben viele, wie die Wahrsager den Vögeln, und halten die Wollüste für die höchsten Güter des Lebens, und die Lusttriebe der Thiere für gültigere Zeugen der Wahrheit, als die Aussprüche der Philosophen.

XII.

Ordnung. Ebenmaaß.

§. 191.

In jedem Werke der schönen Künste und Wissenschaften müssen die einzelnen Theile nicht nur an sich selbst, sondern auch in ihrer Verbindung, Schönheit haben. Demnach werden sechstens Ordnung und Ebenmaaß nothwendig zu einem schönen Werke erfordert. Die Ordnung oder die re-

gelmäßige Verbindung der Theile ist theils eine innere, theils eine äussere, (§. 12. 13. 17.) und hat Grade, in sofern die Theile nach einer einfachen oder nach mehrern Regeln zusammen gestellt sind, wie z. B. Eurythmie und Symmetrie.

§. 192.

Die äußere Ordnuug hat für sich selbst ohne Rücksicht auf die Materie ästhetische Kraft, und ist in einigen Werken der Kunst das einzige Aesthetische, wodurch sie zu Werken des Geschmacks werden. Sie muß der innern Ordnung oder dem Zwecke des Werkes untergeordnet werden.

§. 193.

Die innere Ordnung wird durch den Zweck des Werkes bestimmt. Zur innern Ordnung gehört auch die Art die Gedanken zu verbinden. Die Gedanken folgen nämlich auf einander, entweder nach dem Geseze der **Vernunft**, und dann ist die Verbindung der Gedanken die zwischen Grund und Folge, Ursache und Wirkung, Absicht und Mittel; oder nach dem Geseze der **Einbildungskraft**, nach welchem jeder Gedanke andere verwandte Gedanken weckt; oder nach dem Geseze der Sinne, und dann ist die Verbindung der Ideen die, daß

die Gegenstände so beysammen sind, und so auf einander folgen. Die Ordnung nach dem Gesetze der Sinne hat nicht genug ästhetische Vollkommenheit in den schönen Wissenschaften.

§. 194.

Da zur Ordnung eine Zusammenstimmung des Nebeneinanderseyns oder Aufeinanderfolgens erfordert wird; so müssen 1) die Theile und Gedanken an sich unter einander selbst und mit dem Ganzen genau verbunden seyn. Kein Theil darf fehlen, oder am unrechten Orte stehen, und fremde, nicht zum Ganzen gehörige Theile müssen wegbleiben; 2) müssen sie in ihren Verhältnissen zu einander und zum Ganzen übereinstimmen, das heißt, jeder Theil muß den Grad der ästhetischen Vollkommenheit erhalten, der ihm in Vergleichung mit dem Ganzen, oder mit den Theilen, zu denen er gehört, zukommt. (Ebenmaaß, Haltung) Es gehört eine richtige Beurtheilungskraft und ein feiner Geschmack dazu, das Ebenmaaß oder die Haltung in einem Werke hervorzubringen, oder zu empfinden, und man kann die Fertigkeit in beidem mit einem Worte das Haltungsgefühl nennen *.

* S. Versuch über den Geschmack und die Ursachen sei-

ner Verschiedenheit. (von Marcus Herz) Leipzig und Mietau 1776. 8.

§. 195.

Da die Ordnung in den Werken der Kunst uns ein leichtes Gefühl unsrer Vollkommenheit verschaffen soll, so muß sie in Werken von einigem Umfange weder einförmig, noch steif und mühsam, noch zu verwickelt und gekünstelt, noch vielweniger in Werken der redenden Künste streng philosophisch seyn.

§. 196.

Die Uebereinstimmung der Theile eines schönen Werkes unter einander nennt man den Stil desselben, und dieser wird durch den Zweck des Werkes bestimmt. Da jedes Werk der Kunst die sinnliche Vorstellung einer besondern Vollkommenheit zum Zweck hat, so müssen auch alle Theile des Werkes diese Vollkommenheit unmittelbar oder mittelbar befördern.

§. 197.

Die Uebereinstimmung der Gedanken und Ausdrücke in einer Rede, ist die Schreibart, oder der Stil einer Rede. (Genus dicendi) Die Uebereinstimmung der Gedanken und Ausdrücke einer Rede zu einer Hauptempfindung, nennt man den

Ton der Rede. Die Schreibart muß nicht nur an sich ästhetisch vollkommen, sondern auch dem Zwecke des Werkes angemessen seyn. (Schicklichkeit der Schreibart) Der Zweck des Werkes bestimmt die Gattung des Stils und den Ton der Rede. Da jeder gute Schriftsteller sich durch gewisse Eigenthümlichkeiten in Gedanken und Ausdruck von andern Menschen unterscheidet, die seiner Schreibart ein besonderes Gepräge geben, so gibt es auch Manieren in der Schreibart, wie im Stil überhaupt, die man aber nicht mit maniertem Wesen verwechseln darf. Je ungelenker das Genie, und je eingeschränkter die Manier des Künstlers ist, desto mehr muß er sich hüten, Gegenstände von verschiedener Natur zu bearbeiten.

XIII.

Täuschung. Sinnliche Gewißheit.

§. 198.

Die allgemeine Wirkung jedes schönen Werkes der Kunst ist das Vergnügen, mit welchem noch entweder Täuschung (Illusion) oder sinnliche Gewißheit (Ueberredung) verbunden ist. Je-

ne bezieht sich auf einzelne Dinge, diese auf allgemeine Vorstellungen.

§. 199.

Unter Täuschung im weitern Sinne versteht man alle Vorstellungen, wodurch Irrthum verursacht wird, und in den Werken der Kunst versteht man darunter gewöhnlich diejenige Beschaffenheit oder Wirkung eines Kunstwerkes, wodurch wir verleitet werden, die Nachahmung für das Original selbst, den Schein für Wirklichkeit, Einbildungen für Empfindungen zu halten. Ein schwächerer Grad der Täuschung ist vorhanden, wenn die Abbildungen oder Darstellungen wirklicher und erdichteter Gegenstände so lebhaft auf unsre Vorstellungskraft und auf unser Herz wirken, als wenn die Gegenstände selbst gegenwärtig wären, ohne daß wir sie jedoch für wirklich oder gegenwärtig hielten; wo sich also Einbildungen und Empfindungen mit einander vermischen, aber nicht mit einander verwechselt werden.

§. 200.

Die Täuschung wird befördert, wenn die Gegenstände so wahr und natürlich, so lebhaft und verschönert vorgestellt werden, daß sie mit Verdun-

lung aller fremder Empfindungen und Einbildungen unsre ganze Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Sie wird ferner auch ausser dem Werke selbst bey rednerischen Vorträgen und theatralischen Vorstellungen durch das ansteckende Spiel der Sympathie unter den Zuhörern und Zuschauern ungemein befördert, und sezt überhaupt Menschen von reizbarer und lebhafter Imagination voraus.

§. 201.

Der höchste Grad der Täuschung, wo man Einbildungen mit Empfindungen verwechselt, ist selten, und von keiner langen Dauer: denn die Menge äusserer Eindrücke, die vorgefaßte Meynung nur Bilder und Nachahmungen zu sehen, der Gedanke, daß man sich in einer öffentlichen Versammlung befindet, und geziemend aufführen muß, und die Abneigung sich hintergehen zu lassen, erschweren die vollkommene Täuschung in Gemählden, erzählenden und dramatischen Gedichten.

§. 202.

Die vollkommene Täuschung ist nicht einmal der Zweck der Kunst, und demselben sogar in manchen Fällen hinderlich. Das Vergnügen an einem vollkommnen Producte der Kunst wächst bey wiederhol-

ter Betrachtung an Umfang, wenn die erste Ueberraschung wegfällt und die Täuschung gemindert wird.

§. 203.

Die Täuschung hat Grade nach Beschaffenheit der Künste und Kunstwerke. Theatralische Vorstellungen täuschen unter allen Kunstwerken am meisten, dramatische Gedichte mehr als erzählende, und die Malerey behauptet den mittlern Plaz zwischen dem Lesen und der Vorstellung dramatischer Gedichte, und bringt nur augenblickliche Täuschungen hervor.

§. 204.

Da die Täuschung und der volle Genuß der Werke der Kunst zum Theil auch von uns selbst abhängt, so muß man sie selbst befördern helfen, und nicht aus eigensinnigem Geschmacke stören wollen.

§. 205.

Die ästhetische Gewißheit besteht in der lebhaften Erkenntniß der Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit, und man nennt sie zum Unterschied derjenigen Gewißheit, die auf unumstößlichen Gründen beruht, oder der eigentlichen Ueberzeugung, die Ue-

berredung im guten Verstande. Die Fertigkeit zu überreden heißt die Suade oder Ueberredungskunst. Die ganze Ueberredungskunst besteht darinn, daß man sich sowohl des Urtheils als der Empfindungen der Menschen bemächtiget, und folglich kommt hier alles auf Wahrscheinlichkeit und Lebhaftigkeit an.

§. 206.

Die Ueberredungsgründe sind entweder innere oder äussere. Jene sind in der Erkenntniß selbst enthalten, und machen den ästhetischen Beweis aus; diese liegen in dem Ansehen des Ueberredenden.

§. 207.

Man kann die Beweise entweder aus der Erfahrung, oder aus der Vernunft nehmen. Da aber Lebhaftigkeit der Vorstellungen der Hauptzweck der Dichtkunst ist, (§. 78.) so muß auch der Dichter mehr durch Erfahrungen, Inductionen Analogien, als aus Begriffen seinen Beweis führen.

§. 208.

Die ästhetischen Beweise müssen ferner überhaupt, so wie die logischen, bey Wahrheiten stehen bleiben, die für sich selbst sinnlich gewiß sind, und welche man ästhetische Grundsäze oder

Axiomen nennen kann. Zu diesen Grundsäzen gehören auch bekannte Sentenzen und Sprüchwörter, und die poetischen Vorurtheile, die man aber mit Geschmack wählen, und am rechten Orte anbringen muß.

§. 209.

Man kann die ästhetischen Beweise auf eine doppelte Art führen, entweder wenn man die Wahrheit einer Sache beweist, (eigentlicher Beweis) oder die Falschheit derselben vorstellt. (Widerlegung) Beides kann unmittelbar (indirecte) oder mittelbar (directe) durch einen apagogischen Beweis geschehen, der in der Dichtkunst besonders gut zu gebrauchen ist.

§. 210.

Die Ueberredung wird vornehmlich durch die Zweifel und Skrupel derjenigen gehindert, die man überreden will: daher müssen diese vor allen Dingen aus dem Weg geräumt werden; wozu eine genaue Kenntniß der Meynungen und Vorurtheile seiner Zuhörer oder Leser erfordert wird. Die Wegräumung der Zweifel und Skrupel (Occupatio, προληψις) geschieht: 1) wenn man die Falschheit derselben sinnlich vorstellt; oder 2) dieselbe zwar

zugibt, aber ihre Folge leugnet, welches, wenn es unerwartet kommt, oft sehr gefällt, und Zutrauen erweckt; (Concessio, επιτροπη) oder 3) zeigt, daß dieselben vielmehr die uns entgegengesezte Meynung selbst entkräften. (Retorsio)

§. 211.

Was die Beweisführung selbst betrift, so wird dreyerley dazu erfordert: Wahl, lebhafte Darstellung, schickliche Stellung, Anordnung und Ausführung der Beweise. 1) Müssen die Beweise wichtig und wahrscheinlich seyn, und der ästhetischen Würde nicht zuwiderlaufen.

Die Rhetoriker der Alten gaben sich viele Mühe dem Redner auch sogar die Erfindung der Beweise durch ihre sogenannten Gemeinörter (Locos communes, Topica) zu erleichtern, die aber in neuen Zeiten fast allgemein ihren Werth verlohren haben. Nur Priestley in seinen Vorlesungen über die Redekunst und Critik. Leipzig 1779. hat die schon längst vergessene Topik der Alten wieder hervorgesucht, und in Aufnahme zu bringen sich bemüht, wiewohl beides mit keinem glücklichen Erfolge.

§. 212.

2) Müssen die Beweise vor's Anschauen, vor die Empfindung gebracht werden. Der Ueberredende darf nie die Begriffe biß auf ihre einfachsten

Theile entwickeln, und auf trockene allgemeine Grundsätze zurückgehen, sondern muß bey klaren, und leichtfaßlichen Vorstellungen, beym Zusammengesetzten stehen bleiben, Uebereinstimmung und Widerspruch unmittelbar anschauen lassen. Er muß mehrere zusammengeordnete (rationes coordinatæ) nicht einander untergeordnete (subordinatæ) Gründe anführen, weil jene einen lebhaftern Begriff der Wahrheit geben, diese aber zuviel Aufmerksamkeit erfordern, um in ihrem Zusammenhange übersehen werden zu können. Er muß ferner die allgemeinen Wahrheiten so viel möglich auf einzelne Fälle zurückführen, und durch Beyspiele, Gleichnisse ꝛc. dem allgemeinen Menschenverstand anschaulich machen, denn nichts überredet auf eine kürzere und leichtere Art, als was aus dem würklichen Leben genommen wird. Er muß endlich vornehmlich durch lebhafte Vorstellungen des Guten und Bösen sich der Herzen bemächtigen, denn die Menschen sind immer geneigt, das, was ihnen Vergnügen gewährt oder verspricht, für wahr, und das Gegentheil für falsch zu halten.

§. 213.

3) Müssen die Beweise so gestellt, angeordnet

und ausgeführt werden, wie sie einander am besten unterstüzen, und am leichtesten zusammengedacht und zusammenempfunden werden können. Man muß daher Beweisgründe von verschiedener Art und Beschaffenheit nicht untereinander mischen; die stärksten Beweise in das gröste Licht sezen, und einzeln, von einander abgesondert aufstellen, die schwächern hingegen kürzlich berühren, und zusammenstellen, damit sie einander wechselsweise Hülfe leisten; die Beweise, wenn es die Umstände erlauben, nach Art des Climax in steigendem Verhältnisse auf einander folgen lassen; und endlich die Beweise weder zu sehr häufen, noch zu umständlich erweitern, denn beides schwächt den Eindruck, und hindert die Ueberredung.

§. 214.

Die äussere Ueberredungsgründe bestehen in der Meynung, die wir von den Vollkommenheiten des Redenden haben, um derentwillen wir, theils vermöge eines irrigen, aber sehr gewöhnlichen Schlusses, theils vermöge des Triebes angesehene Männer nachzuahmen, theils vermöge des Wohlgefallens an ihren Vollkommenheiten, das für wahr halten, was der Redende für wahr zu halten scheint. Je

meh-

mehrere innere oder äussere Vollkommenheiten also der Redende besizt, ie mehr es sinnlich gewiß ist, daß er etwas für wahr hält; desto mehr werden wir überredet.

Da die äussere Ueberredungsgründe eine so grosse Kraft zu überreden haben, so verlangten auch Cicero uud Quintilian mit gutem Grunde, daß der eigentliche Redner ein ehrlicher Mann seye. S. Cicero de Orat. I, c.9. II. c. 43. Quintil. Instit. Orator. L. XII. C. 1.

§. 215.

Da es ein so kräftiges Mittel der Ueberredung ist, wenn der Ueberredende selbst überredet zu seyn scheint, so muß er auch nichts vorbeygehen, was seine Leser oder Zuhörer in dieser Meynung bestärken kann. Hiezu dient, 1) wenn der Redende vorgibt, daß er noch viele Beweise übergehen wolle, oder diese nur summarisch anführt. (Præteritio) 2) Das Berufen auf das eigene Urtheil dessen, der überredet werden soll, (Frage, Communicatio, ἀνακοινωσις) denn dieß zeigt ein starkes Vertrauen auf die Richtigkeit dessen an, wovon man überreden will, und schmeichelt oft der Eitelkeit der Zuhörer oder Leser. Man muß aber nicht fragen, wenn man weiß, daß die Zuhörer zweifelhaft oder anderer Meynung sind, denn sonst thut es keine

oder eine entgegengesezte Wirkung, und man muß auch die Frage nur da gebrauchen, wo es nöthig ist, eine offenbare Wahrheit mit Kraft und Nachdruk vorzustellen. 3) Je lebhafter endlich die Vorstellungen des Ueberredenden sind, je anschaulicher und rührender er die Wahrheit denkt und selbst in einem leidenschaftlichen Tone vorträgt, und je natürlicher, dem Gegenstande angemessener sein ganzer Vortrag ist, desto leichter und kräftiger wird er überreden.

II Abschnitt.

Von der Schönheit des Ausdruks.

XIV.

Einleitung.

§. 216.

Ausdrücke sind Zeichen von Vorstellungen, und Mittel den Zweck eines schönen Werkes zu befördern: demnach ist die Kunst des Ausdrucks die Hälfte dessen, was ein Künstler besitzen muß.

§. 217.

Die Zeichen sind natürliche oder willkührliche. Zu den leztern gehören die Worte, die zuweilen

auch dem Bezeichneten ähnlich, folglich wesentliche, nachahmende Zeichen sind. Die nachahmende Harmonie der Worte ist von zwiefacher Art, die des Klangs oder des Tons, und die der Bewegung oder des Taktes, und findet in jeder Sprache mehr oder weniger Statt.

§. 218.

Die Schönheit des Ausdrucks ist entweder eine absolute oder eine relative oder beides zugleich. (§. 29 - 31.) Da die Ausdrücke Zeichen von Vorstellungen sind, so müssen sie mit diesen zur Beförderung der Vollkommenheit des Werkes übereinstimmen, und folglich immer relativschön seyn. Die absolute Schönheit des Ausdrucks wird durch die relative bestimmt, und diese kann zuweilen ohne jene Statt finden.

XV.

Sprachrichtigkeit und Sprachreinigkeit.

§. 219.

Da die Wöter willkührliche Zeichen sind, so muß ihre Bedeutung und die Art ihrer Zusammensezung aus dem Sprachgebrauch erkannt werden. Die Sprachen weichen von einander in einzelnen Wörtern, Wortfügungen, Redensarten und in der

ganzen Folge der Worte ab. Dieß macht den Genius, die eigenthümliche Natur einer Sprache, den Sprachgebrauch, und in Ansehung einzelner Fälle die Idiotismos oder Eigenheiten aus. Alles, was den Sprachgebrauch verlezt, ist ein Sprachfehler. Verlezungen des Sprachgebrauchs in Ansehung des Baues und der Biegung der Wörter sind Barbarismen, und alle Fehler wider den Syntax sind Soloecismen.

§. 220.

Die Sprachen erhalten nur nach und nach einen allgemeinen festen Charakter und Sprachgebrauch, der der höchste Bestimmungsgrund alles Veränderlichen in der Sprache ist, aber nicht in allen Epochen einer Sprache ein gleich grosses Ansehen hat. Ungebildete Sprachen sind den meisten und willkührlichsten Veränderungen des täglichen Gebrauchs unterworfen, und in todten Sprachen machen die Bücher der besten Schriftsteller einer Nation den guten Sprachgebrauch aus. Lebende, nicht ganz ausgebildete Sprachen, sind den verbundenen Gesezen des täglichen und des auf lange Gewohnheit sich gründenden Gebrauchs unterworfen, und lassen folglich nur wenige und keine willkührlichen Veränderungen zu.

§. 221.

Die Sprachen werden vornehmlich durch die bessere Köpfe einer Nation gereiniget, gebildet und vervollkommnet, und man lernt die regelmässigere und verbesserte Natur einer Sprache aus den Büchern der besten oder klaßischen Schriftsteller einer Nation am leichtesten und sichersten kennen. Jeder gute Schriftsteller hat vermöge seines Genies und seines Geschmackes das Recht, die Sprache zu erweitern und zu verbessern, und die Gränzen dieses Rechts werden im allgemeinen durch die Natur der Sprache und durch die allgemeinen Geseze des richtigen Denkens und der guten Schreibart bestimmt.

§. 222.

Sprachrichtig schreiben heißt demnach, so die Worte formen, verändern und in Verbindung sezen, wie es der verbesserten Natur der Sprache gemäß ist, oder wie es die klaßischen Schriftsteller einer Nation zu thun gewohnt sind. **Sprachreinigkeit** ist der Gebrauch solcher Worte, Bedeutungen und Formen, die der gebildeten Sprache, in welcher wir schreiben, gemäß sind, im Gegensatze von Worten, Bedeutungen und Formen, welche veraltet, oder aus den Mundarten der Spra-

che, oder aus fremden Sprachen entlehnt, oder neu geprägt und sprachwidrig gebildet sind, und zu den Barbarismen gerechnet werden. Die erste Art der Barbarismen nennt man **Archaismen**, die zweyte **Provinzialismen**, die dritte **Grăcismen**, **Latinismen**, **Gallicismen**, u. s. f. und die vierte **Neologismen**. Beyde die Sprachrichtigkeit und die Sprachreinigkeit sind um der Verständlichkeit und um der Schönheit willen nothwendig, und die Fehler dagegen sind bald mehr bald weniger anstößig.

§. 223.

So nothwendig aber überhaupt die Sprachreinigkeit ist, so läßt sich doch der Gebrauch veralteter, provinzieller, ausländischer, und neu geprägter Worte und Formen nicht ohne alle Ausnahme verwerfen. Jede lebende Sprache entlediget sich zwar im Fortgange der Cultur und des Geschmackes aus guten Gründen vieler Bedeutungen, Wörter und Formen, und diese veralten nach einer geraumen Zeit: jedoch lehrt die Erfahrung, daß manches gute Wort veraltet, dessen Wiederaufnahme, besonders in der Poesie, nüzlich und nothwendig seyn kann. Veraltete Wörter und Formen

führen 1) oft einen anschaulichen Nebenbegriff mit sich, und haben oft mehr Gewicht und Ausdruck, als diejenigen, welche durch eine gewisse übertriebene, oft weibische Delicatesse, in ihre Stelle gekommen, und üblicher sind. 2) Geben sie der Rede etwas Ehrwürdiges und den Reiz der Neuheit. 3) Sind sie oft ein gutes Mittel die Sprache des Dichters von der gemeinen zu unterscheiden, und in der komischen Schreibart besonders mit grossem Nuzen zu gebrauchen.

§. 224.

Provinzielle Wörter und Formen sind überhaupt, wie die veralteten, deßwegen verwerflich, weil sie für die ganze Nation nicht verständlich genug sind, meistens unedle oder widrige Nebenbegriffe, oder grammatische und logische Mängel haben, und die Einheit der Schrift- oder Büchersprache stören. Sie können jedoch so lange mit Nuzen gebraucht werden, als die Schriftsprache noch aus den Mundarten bereichert werden kann. Sie sind ferner in dramatischen und nachahmenden Werken zur Charakterisirung der Personen, und in solchen Werken, wo der Schriftsteller im familiaren Ton spricht, erlaubt, wiewohl mit Mässigung zu gebrauchen.

Sie können endlich im launigt-scherzhaften Stil mit grossem Nuzen gebraucht werden, doch sind auch hier Bescheidenheit und feine Auswahl nöthig.

§. 225.

Ausländische Wörter und Formen sind zwar noch weniger verständlich, und beleidigen die Einheit des Geschmackes noch mehr, als provinzielle und veraltete; allein die Erweiterung der Kenntnisse macht hier noch mehr Ausnahmen nothwendig, und überhaupt ist die Sprache keines einzigen Volkes ohne fremde Hülfe bereichert und gebildet worden. Der Gebrauch fremder Wörter ist alsdann nothwendig, wenn die Sprache kein Wort für die Sache hat, und sich keines bilden läßt, das den verlangten Begrif auf eine bestimmte und edle Art ausdrückt; denn es ist besser ein fremdes, als ein unrichtiges, unbestimmtes und unedles Wort zu gebrauchen, und es zeigt ein verzärteltes Ohr und eine pedantische Denkungsart an, wenn man das leztere dem erstern vorzieht. Ausländische Wortfügungen und Verbindungsarten sind weniger nothwendig, als einzelne Wörter, und daher auch in den meisten Fällen verwerflich. Jedoch kommt es hier sehr auf die Natur einer Sprache

und den Grad ihrer Cultur an; und überhaupt muß dem Dichter, besonders in nachahmenden, satyrischen und launichten Werken, hierinn mehr Freyheit gestattet werden, als dem Prosaisten und Redner.

§. 226.

Ein gutes Mittel, um das Fremdartige in der Sprache zu vermeiden, ist die Bildung neuer Wörter, die entweder durch Zusammensezung zweyer alter Worte, oder durch Anknüpfung einer Vor- oder Nachsylbe an ein Wurzelwort, oder durch neue Töne gemacht werden. Neue Wörter müssen entweder einen neuen Begrif, oder einen alten mit neuen Nebenbegriffen ausdrücken, oder zur Milderung einer unedlen, allzuharten Vorstellung dienen, und der Analogie der Sprache und den Regeln der ästhetischen Vollkommenheit gemäß gebildet werden.

§. 227.

Da nur Männer von tiefen Sprachkenntnissen, feinem Geschmack und angesehenem Range die Sprache durch den Gebrauch veralteter, provinzieller, ausländischer und neugeprägter Wörter und Wortfügungen wirklich bereichern und verbessern können, so ist besonders angehenden Schriftstellern eine sorgfältige Beobachtung der Sprach-

reinigkeit sehr zu empfehlen. Ueberhaupt müssen aber beym Gebrauch solcher fremdartiger Wörter und Wortfügungen immer folgende Regeln beobachtet werden: 1) muß man nie aus Bequemlichkeit, Neuerungssucht, oder aus Eitelkeit gelehrt zu scheinen, nie ohne Noth, ohne begreifliche Ursache und Vortheil die Sprache bereichern und verbessern wollen. 2) Muß man sich hiebey nie nach einem einzigen Gesichtspunkte richten, sondern so viel möglich auf Verständlichkeit, Lebhaftigkeit und Stärke, Würde und Wohlklang sehen.

Die Begriffe von Sprachrichtigkeit und Sprachreinigkeit, die sich in Cicero's und Quintilians rhetorischen Werken finden, beziehen sich theils auf zufällige Umstände, unter welchen sich ihre Sprache und Litteratur befand, theils gehen sie vornehmlich den öffentlichen Redner an, der in diesem Punkte weit mehr eingeschränkt ist, als der Dichter. Man muß beides unterscheiden, und den Vorschriften der Alten keine grössere Ausdehnung geben, als sie ihren ersten Gründen nach zulassen. Es ist aber ein sehr gewöhnlicher Fehler, daß man sich in der allgemeinen Theorie der redenden Künste zu sehr nach der Autorität der Rhetoriker unter den Alten richtet, und nicht bedenkt, daß wir bey unsern kritischen Untersuchungen einen andern Zweck haben und haben müssen, und uns in Ansehung unsrer Sprache und Litteratur unter andern Umständen befinden, als die Alten. Darinn liget eben die grosse Schwierigkeit einer all-

gemeinen Theorie der redenden Künste, daß man bey der Festsezung allgemeiner Regeln die verschiedene Natur der Poesie und der Prose, die verschiedene Gattungen des Stils oder der poetischen und prosaischen Werke, die verschiedene Zwecke des Schriftstellers, und den verschiedenen Zustand der Sprache und Litteratur immer vor Augen haben muß, wenn man sich vor einseitigen, willkührlichen Regeln, oder vor einer leeren, unfruchtbaren Allgemeinheit in Acht nehmen soll. Niemand hat aber in neuern Zeiten die Forderungen in Ansehung der Sprachreinigkeit höher getrieben, als Herr Adelung in seinem sonst schätzbaren Werke über den deutschen Styl; denn er schränkt den Dichter wie den Prosaisten beynahe ganz auf den Gebrauch der in Obersachsen üblichen Gesellschaftssprache ein, weil er unser heutiges Hochdeutsches in der Obersächsischen Mundart der obern Classen zu finden glaubt. Herr Adelung hat seine Lieblings-Hypothese von dem, was Hochdeutsch ist, zuerst in seinem Magazin für die deutsche Sprache 1. Jahrgangs 1stem Stücke. Leipzig 1782. aufgestellt, und hernach in seinem Werke über den deutschen Styl I Theil mit neuen Gründen zu bestätigen gesucht. Nach ihm bestimmt die Obersächsische Mundart zugleich auch die Schriftsprache: die treflichsten Köpfe in den übrigen Provinzen dörffen nicht anders schreiben, als wie die obere Classen in Obersachsen sprechen, nur mit einiger Wahl und Verbesserung des mündlichen Ausdrucks, und sie müssen mit der Verschönerung der Sprache so lange zuwarten, bis es den obern Classen in Obersachsen gefällt, ihre Sitten und Empfindungen nach und nach mehr zu verfeinern, alte Formen und Analogien auszustossen, und neue dafür anzunehmen. Ohne Zweifel war es diesem vor-

treflichen Manne nicht darum zu thun, seinen Landsleuten etwas Schmeichelhaftes zu sagen, sondern vielmehr durch eine feste und bestimmte Norm allgemeine Verständlichkeit und Einheit des Geschmacks in Deutschland zu befördern, und den Mißhandlungen unserer Sprache Einhalt zu thun, die freylich vor einigen Jahren auf das höchste getrieben wurden. Diese Hypothese hat aber, wie leicht zu erachten ist, bald nach ihrer Erscheinung starken Widerspruch gefunden. S. Teutscher Merkur. 1782. 1783. — Neue Bibl. der schönen Wiss. ꝛc. Leipz. B. XXIX. — Berliner Monatsschrift von Biester und Gedike. — Die gewöhnliche Meynung über diese Materie stimmt mit der von Quintilian genau überein, der in seinen Inst. Orat. L. I. 6. 45. sich so ausdrückt. Ergo consuetudinem sermonis, vocabo consensum eruditorum; sicut vivendi, consensum bonorum. Man kann über diese Materie noch mit Nuzen nachlesen: De l'usage considéré comme maitre absolu des Langues. Par M. Thiebault in den Nouv. Mem. de l'Acad. Royal. des Sciences &c. à Berlin. Année 1781.

XVI.

Richtigkeit, Eigenthümlichkeit des Ausdrucks.

§. 228.

Es ist nicht genug, daß der Schriftsteller überhaupt richtig und rein schreibt, sondern er muß auch zweytens zur Bezeichnung seiner Gedanken, solche Worte und Redensarten wählen, welche der

gute Sprachgebrauch ausdrücklich dazu bestimmt hat. Die Eigenthümlichkeit, Richtigkeit, Genauigkeit, Bestimmtheit des Ausdrucks besteht darinn: daß der Schriftsteller kein Wort sezt, das einen andern Begriff bezeichnet, als den er bezeichnen will; daß er weder stärkere noch schwächere Ausdrücke gebraucht, als die zu seiner Absicht dienlich sind; und daß er von zwey Ausdrücken, die ohngefehr einerley anzeigen, den edlern und anständigern zu unterscheiden weiß.

§. 229.

Um richtig und bestimmt zu schreiben muß man in der Wahl der Synonimen oder der gleichbedeutenden Wörter mit der äussersten Sorgfalt zu Werk gehen. Die Synonimen drücken zwar einerley Hauptbegriff, aber doch gemeiniglich mit besondern Nebenbestimmungen aus, und können also selten ohne Nachtheil des Sinnes, der Kraft und der Feinheit mit einander verwechselt werden. Mangel an Sprachkenntnissen, Geschmack und Aufmerksamkeit machen, daß man sich der Synonimen ohne Unterschied zur Ausfüllung leerer Stellen, oder zu mehrerer Abwechslung und Rundung der Schreibart bedient.

S. Ueber Sprache und Schrift. Aus dem Französ. des Präsidenten von Brosses übersezt von Hißmann. Leipz. 1777. 2ter Th. S. 58. u. f. f. — Synonimes Françoises par M. l'Abbé Girard. — Stosch Versuch in richtiger Bestimmung einiger gleichbedeutenden Wörter der deutschen Sprache. Frkfurt an der Oder 3 Theile 1770-73. 8.

XVII.

Würde des Ausdrucks.

§. 230.

Der Ausdruck muß drittens **Würde** haben, und folglich weder die Sinne noch das sittliche Gefühl beleidigen. Die Würde des Ausdrucks besteht in der Uebereinstimmung desselben mit der Denkungs- und Empfindungsart des gebildeten und verfeinerten Theils einer Nation. Da nun Geschmack und Sitten einer Nation vielen Veränderungen unterworfen sind, so können auch die Begriffe von Würde des Ausdrucks nicht zu allen Zeiten dieselbigen seyn und bleiben; daher auch die Producte der schönen Wissenschaften nach einem gewissen Zeitraume oft vieles von ihrer Annehmlichkeit verlieren, weil sie die indessen verfeinerte Empfindung beleidigen.

§. 231.

Das Edle und Unedle des Ausdrucks hat mehrere Grade, und das leztere läßt sich in zwey Hauptclassen eintheilen: 1) in Wörter und Redensarten mit unedlen Hauptbegriffen; 2) in Wörter und Redensarten mit unedlen Nebenbegriffen, oder Bildern, welches die zahlreichste Classe ist. Zum unedlen Ausdruck gehören viele provinzielle, sprachwidriggebildete oder gebeugte Wörter, und die meisten Sprüchwörter.

Herr Adelung sezt nach seiner Lieblingshypothese die Würde des Ausdrucks in das Verhältniß desselben gegen das Empfindungsvermögen, oder den Geschmack der obern Classen des ausgebildetsten Theiles der Nation. Man sehe auch, was Helvetius de l'Esprit Disc. II. Ch. IX. sehr richtig über den bon ton anmerkt.

XVIII.

Klarheit, Lebhaftigkeit und Präcision des Ausdrucks.

§. 232.

Ein guter Schriftsteller muß viertens seine Gedanken so ausdrucken, daß sie von andern vollkommen und ohne Mühe verstanden werden können. Die Dunkelheit, in sofern sie im Ausdrucke liegt,

entsteht 1) aus Verlezung der Sprachrichtigkeit und Sprachreinigkeit, 2) aus Weglassung nöthiger Zeichen, 3) aus der Ungewißheit der Beziehungen der Zeichen auf einander, 4) aus ungeschickter Verbindung der Zeichen, 5) aus der Ungewißheit des Sinnes, welche theils von mehrern Bedeutungen eines und eben desselben Wortes, (Æquivocatio) theils von der ungeschickten Stellung und Verbindung der Worte (Ambiguitas) herrührt.

§. 233.

Der Ausdruck muß ferner lebhaft seyn, oder die untern Kräfte der Seele, Einbildungskraft, Herz und Wiz in Bewegung sezen. Die Lebhaftigkeit des Ausdrucks liegt sowohl in dem Formellen als in dem Materiellen der Wörter, in sofern man nämlich die Laute als bedeutend, oder als blosse Laute betrachtet. Man nennt die Ausdrücke malerisch, wenn sie einen Gegenstand nach seinen besondersten Merkmalen bezeichnen, oder seinen Ton und Bewegung nachahmen, und uns also die sinnliche Empfindung des Gegenstandes geben. Ueberhaupt können die Laute der Worte durch Ton und Bewegung dem Sinne der Rede ähnlich seyn, und die Vorstellungen sinnlicher und lebhafter machen.

§. 234.

§. 234.

Die Präcision ist diejenige Vollkommenheit des Ausdrucks, nach welcher man die Gedanken in die wenigsten und ausdrückendsten Worte einkleidet, und dadurch die Uebersicht des Ganzen erleichtert, und die Wirkung verstärkt. Das Gegentheil derselben ist die Weitschweifigkeit. (§. 171.)

XIX.

Wohlklang.

§. 235.

Zur Schönheit des Ausdrucks gehört fünftens, daß er auf eine angenehme Art durchs Ohr empfunden wird, oder Wohlklang hat. Der Wohlklang ist in den Werken des Geschmacks nicht nur als eine Annehmlichkeit, sondern auch als eine Unterstüzung der in der Rede liegenden Kraft, als Mittel die Aufmerksamkeit zu unterhalten nothwendig.

§. 236.

Der Wohlklang einer Rede hängt theils von der Beschaffenheit, theils von der Grösse der Wörter ab. Jene besteht in der angemessenen Abwechs-

lung der einzelnen Töne, Sylben, der aus diesen zusammengesetzten Wörter, der Verbindungsarten oder Stellungen der Wörter, und gibt einer Rede vornehmlich den **Klang**, das **Wohltönende.** (Sonoritas) Man nennt diese Art des Wohlklangs auch die **Euphonie.** Die Größe der Töne besteht in der Länge und Kürze der Sylben, und gibt einer Rede den **Numerus.**

§. 237.

Der Wohlklang oder die Euphonie erfordert: 1) daß die einzelne Töne, Wörter und Verbindungen leicht und gefällig durch das Ohr empfunden werden. Das Gegentheil ist die **Härte**, und diese liegt in unnöthiger Häufung der Consonanten, der einsylbigen Wörter, im Zusammenstoß der lauten Buchstaben, (Hiatus) in gehäuften und übel angebrachten Elisionen, in zusammengesezten Wörtern und in Constructionen. Da der Wohlklang einer Sprache nicht blos von dem Verhältnisse der Consonanten und Vocalen, sondern auch von der Einrichtung und Fertigkeit der Organe abhängt, die Wörter ohne Mühe auszusprechen, so kann auch nur das Gehör einer jedweden Nation über die Härte ihrer Sprache mit Sicherheit urtheilen.

§. 238.

Die Euphonie erfordert: 2) daß der Klang oft abgewechselt, und der Gleichklang vermieden werde. Wenn mehrere nahe auf einander folgende Wörter ohne Noth und ohne Absicht, ohne die Aufmerksamkeit auf einen Hauptbegrif zu lenken, einerley Klang haben, so ist der Gleichklang ein Fehler, und er findet sowohl in einzelnen Buchstaben und Sylben, als in ganzen Wörtern Statt.

§. 239.

Die Euphonie erfordert: 3) eine geschickte Abwechslung langer und kurzer Wörter, betonter und unbetonter Sylben. Das Gegentheil ist die **Eintönigkeit, Monotonie**, und diese besteht in der fehlerhaften Gleichheit des Tons, wenn nämlich die Wörter einander sowohl in der Länge, als in dem Sylbenmaaß zu sehr ähnlich sind. Sie findet in Sylben, Wörtern, Füssen undin der Verbindung Statt.

XX.

Schicklichkeit des Ausdrucks.

§. 240.

Da die Ausdrücke Zeichen von Vorstellungen

sind, so müssen sie sich sechstens auch für diese schicken, oder Schicklichkeit haben, denn sonst erwecken sie mishellige Empfindungen, die oft nicht minder misfallen, als rein unangenehme Empfindungen.

§. 241.

Die Schicklichkeit des Ausdrucks, insofern man sie von der Richtigkeit desselben unterscheidet, besteht darinn: 1) daß der Ausdruck nach seiner formellen und materiellen Beschaffenheit sich zu der Würde, der Farbe, dem Ton und der ganzen Schönheit, und 2) zu allen Umständen der Gedanken und der Rede schicke, in sofern diese leztere auf die Art zu denken und zu reden einigen Einfluß haben.

§. 242.

Die Uebereinstimmung des Ausdrucks mit den Gedanken oder mit der Materie wird verlezt, wenn man niedrige Ausdrücke von edlen und erhabenen Gegenständen, und hohe Ausdrücke von niedrigen Gegenständen gebraucht; oder komische Züge in einer ernsthaften, feyerlichen Gedankenfolge einmischt; oder gewöhnliche Gedanken durch prächtige, seltene Wörter und glänzende Bilder aufstuzt; (pretiöser Ausdruck) oder in einzelne Ausdrücke mehr

Stärke und Annehmlichkeit legt, als der Natur der Sache oder dem Ganzen gemäß ist; (übertriebener, gesuchter, gezierter Ausdruck) oder wenn der Ausdruck nach Klang und Bewegung dem Inhalte oder der Natur der ausgedrukten Empfindung nicht angemessen ist.

§. 243.

Die Uebereinstimmung des Ausdrucks mit der Gattung des Kunstwerkes wird verlezt, wenn entweder die Diktion oder das Mechanische der Gattung des Werkes widerspricht. Jede Dichtungsart z. B. unterscheidet sich von den ande rn durch eigenthümliche Diktion und Mechanik des Ausdruckes, die sich bald mehr der Poesie, bald mehr der Prose nähert.

§. 244.

Die Uebereinstimmung des Ausdrucks mit allen Umständen der Gedanken und der Rede wird verlezt, wenn die Ausdrücke weder der Zeit und dem Orte, auf welche sich die Rede bezieht, noch der Person, welche redet, noch den Personen, an welche die Rede gerichtet wird, gemäß sind.

§. 245.

Die Unschicklichkeit des Ausdrucks in einzelnen

Worten kommt theils vom Mangel an Aufmerksamkeit, theils von der Sucht zu gefallen, theils von knechtischer Nachahmung her, denn viele sehen bey der Lectüre der Alten und Neuern Schriftsteller mehr auf die Wörter, als auf die Sachen, und sammeln sich eine Phraseologie, um damit ihre Werke zu schmücken.

XXI.

Periode.

§. 246.

Der Ausdruck muß nicht nur in Beziehung auf einzelne Worte, sondern auch in Beziehung auf ganze Redesäze ästhetisch vollkommen und schicklich seyn. Säze sind Aussprüche, in welchen etwas von einem Subjecte bejaht oder verneint wird. Sie sind entweder einfach, wenn sie nur ein einziges Subject und Prädicat haben, oder zusammengesezt, wenn sie mehr als ein Subject und Prädicat haben, und folglich aus zwey oder mehrern mit einander verbundenen Säzen bestehen. Die Säze können auf verschiedene Art durch Nebenbegriffe erweitert werden.

§. 247.

Eine Periode ist ein zusammengesezter erweiterter Saz, dessen einzelne Theile vom Anfang bis zum Ende nur ein einziges leicht zu übersehendes Ganze ausmachen. Eine Periode unterscheidet sich also von einem Saze durch die grössere Länge und Ausführlichkeit, durch genaue Verkettung mehrerer einander untergeordneter Säze, und durch Suspension des Sinnes.

§. 248.

Die Theile einer Periode sind entweder Glieder oder Absäze derselben. Diejenige Bestimmungen des Subjects oder des Prädicats, die für sich, als besondere Säze betrachtet werden können, sind die Glieder einer Periode; (membra, κωλα) diejenige Beysäze aber, die nur als Bestimmungen eines anders Sazes einen Sinn haben, und also für sich keine vollständige Säze sind, heissen Absäze (Incisa, κομματα.)

§. 249.

Die Perioden lassen sich wie die Säze, nach ihrem Inhalt in ursachliche, bedingte, zugebende, vergleichende und entgegensezende; und nach

ihrer Grösse in einfache und zusammengesezte eintheilen.

§. 250.

Die Vollkommenheit einer Periode besteht in folgenden Stucken. 1) Da eine jede Periode aus mehrern einander untergeordneten Säzen zusammengesezt ist, und die Uebersicht einer jeden Periode von einiger Länge einen ziemlichen Grad der Aufmerksamkeit erfordert, so werden vor allen Dingen **Klarheit** aller einzelnen Begriffe und Ausdrücke, und **genaue** und **leichte Verbindung der Theile** zu einer vollkommnen Periode erfordert. Daher müssen einzelne dunkle Ausdrücke vermieden, und jedes Wort, jedes Glied eines Sazes mit den übrigen nach den Gesezen der Sprachlehre, und nach den Verhältnissen unter den Begriffen, oder nach der Verbindung unter den Bildern so zusammengestellt und zusammenverbunden werden, daß immer durch die folgende Theile eines Sazes die Erwartungen befriediget werden, die man durch den vorhergehenden erregt hat; daher müssen die Säze nicht mit zu vielen Nebenbegriffen, und Einschiebseln überladen, und die angefangene Construction nicht verlassen werden.

§. 251.

2) Muß in jeder Periode ein einziger Hauptgedanke zum Grund liegen, (Einheit) und folglich muß man nicht Gedanken zusammenhäufen, die in keiner oder in einer sehr entfernten Verbindung mit einander stehen, sondern diese in besondere Säze vertheilen; und die Periode jederzeit vollständig schliessen, ohne unnüze Zusäze zu dem eigentlichen Schlusse, denn dieß gibt der Periode ein lahmes und mißfälliges Ansehen.

§. 252.

3) Müssen die verschiedenen Worte und Glieder einer Periode so gewählt und angeordnet werden, daß sich mit Klarheit und Einheit zugleich auch Stärke und Schönheit vereinigt. Man muß daher in Ansehung der Wahl alle weitschweifigen gedehnten Ausdrücke und Wendungen, und alle überflüssigen Glieder eines Sazes wegschneiden, und die Gedanken in die wenigsten und ausdrückendsten Worte einkleiden.

§. 253.

Man muß ferner die Anordnung anbelangend a) das Hauptwort, und überhaupt die bedeutendsten Wörter eines Sazes an eine solche Stelle brin-

gen, wo sie im vollesten Lichte erscheinen, und den vollständigsten Eindruck machen. Zuweilen erfordert die Wichtigkeit der Begriffe oder die Lebhaftigkeit, daß man einen Begrif oder einen ganzen Saz aus seiner gewöhnlichen Stelle heraushebt, und an eine andere sezt, und eine solche Wortstellung oder Wortfolge nennt man eine **Inversion**, weil sie der gewöhnlichen oder der philosophischen Wortfolge, die von dem unbestimmten zu dem Bestimmtern fortschreitet, entgegen ist. Die Inversion muß nöthig seyn, und der Natur der Sprache nicht zuwider laufen.

§. 254.

b) Muß man die Gedanken nach dem Grad ihrer Wichtigkeit auf einander folgen, und die Rede nie sinken lassen. Eben daher muß sich die Periode nicht leicht mit unbedeutenden Worten und Redensarten endigen. Die ausführlichere oratorischen Steigerungen der Gedanken dörffen jedoch nicht überall und nicht zu häufig angebracht werden.

§. 255.

c) Wenn endlich in den Gliedern eines Redesazes Dinge mit einander verglichen oder einander entgegen gesezt werden sollen, so muß man auch in dem

Ausdrucke und in der Anordnung eine gewisse Aehnlichkeit und Gleichförmigkeit zu erhalten suchen. Jedoch muß man Vergleichungen und Gegensäze nicht erzwingen, und nicht zu oft anbringen.

§. 256.

4) Müssen die Perioden nicht zu lang seyn, nicht zu viele und zu lange Säze in sich fassen. In mündlichen Reden besonders dörffen sie nicht so lang seyn, als in schriftlichen. Die Länge der Periode wird nicht sowohl durch die Länge des menschlichen Athems, als durch die leichtere Verständlichkeit bestimmt.

§. 257.

Die poetische Periode hat dieselben Geseze, wie die prosaische; nur daß dem Dichter mehr Freyheit in Weglassung der Verbindungswörter, in der Wortfolge, und in den Versezungen gestattet werden muß. Selbst die Regel, daß jeder Vers, jede Stanze und Strophe für sich ein kleines Ganze ausmachen sollen, darf zuweilen in einer lebhaften Beschreibung und im Affect übertretten werden.

S. Aristoteles Rhetor. L. III. C. IX. — Cicero Orator. C. 61. Quintil. Instit. Orat. IX. 4. — Home Grundsäze der Critik. Cap. 18. — Blair Vorlesung XII. XIII. — Auch können noch über den Bau der

Redesäze und über die Wortstellung in ganzen Redesäzen, nachgelesen werden: De la Construction Oratoire, par Mr. l'Abbé Batteux. Paris 1763. 8. Ebendesselben Einleitung in die schönen Wissenschaften, von Ramler. IV B. — L'Art d'écrire, in dem Cours des sciences de l'Abbé de Condillac. — Deutsch: Hrn. Abt Condillacs Unterricht aller Wissenschaften. Zweyter Theil. Bern, 1777. 8. — Adelung in dem Lehrgebäude der deutschen Sprache, und in seinem Werke über den deutschen Styl. —

XXII.

Numerus.

§. 258.

Die zweyte Art des Wohlklangs in ganzen Säzen, Perioden und Sylbenmaaßen beruht auf der Grösse der Wörter, das heißt, auf der Mischung langer und kurzer Sylben, und ist von zwiefacher Art: theils Harmonie der Töne an und für sich betrachtet, theils Harmonie des Ausdrucks mit den Gedanken.

§. 259.

Aus einer harmonischen Mischung langer und kurzer Sylben entsteht der Oratorische, und der Poetische Numerus. Das Wort Numerus oder Rhythmus drückt überhaupt Ordnung in der Be-

wegung und in Tönen aus. Alle energischen oder nachahmenden schönen Künste bedienen sich des Rhythmus, weil wir von Natur ein Vergnügen an der regelmässigen Abtheilung der Folge der Dinge finden.

§. 260.

Der Numerus oder Rhythmus der Rede im allgemeinsten Verstande besteht in einem geschickten Verhältniß oder Ebenmaaß der Theile eines Sazes, und die Numeri der Rede sind gewisse abgemessene und der Zeit nach gleiche Theile eines Sazes. Beyde die ungebundene und die gebundene Rede haben ein geschicktes Verhältniß der Theile oder den Numerus mit einander gemein, in sofern man darunter keine völlige Gleichheit oder Abgemessenheit der Theile versteht.

§. 261.

Der Numerus der ungebundenen Rede unterscheidet sich von dem poetischen in Ansehung der Mannichfaltigkeit und Bestimmtheit der Verhältnisse. Jener hat mannichfaltige Verhältnisse, und bestimmt nur die Länge der Redesäze überhaupt, aber nicht die Quantität jedweder Sylbe. Dieser hingegen schränkt sich auf einige vorzüglich

leichte und schöne Verhältnisse ein, bestimmt die Quantität der Sylben auf das genaueste, schließt diese bestimmte Verhältnisse in Zeilen, und die Zeilen oft wieder in Strophen ein, und gibt endlich dem Ganzen in den schicklichsten Entfernungen gewisse bestimmte Ruhepunkte. Der poetische Numerus ist demnach in seinem metrischen Gange gleichförmiger, gebundener und musikalischer, als der prosaische.

§. 262.

Es gibt drey Hauptarten oder Grade des Numerus oder Rhythmus der Rede im allgemeinsten Verstande. 1) Der leichte und unbestimmte Numerus des Gesprächs, Briefs und überhaupt der gemeinen Schreibart, der keine merkliche Verhältnisse und Cadenzen hat, da die Worte nur in die einfachste, jedoch leicht fliessende, Form geordnet sind. In der ganz einfachen Schreibart nämlich, wo man keinen andern Zweck hat, als verständlich zu seyn, findet der Numerus in der eigentlichsten Bedeutung nicht Statt.

§. 263.

2) Der höhere sehr merkbare Numerus der [illegible]rlich-erhabenen Rede, und der poetischen Pro-

sa, da die Theile symmetrischer und die Abſäze bestimmter sind, und die Cadenzen dem Ohr eine vollkommnere Befriedigung geben. Die Nachahmung der bestimmtern Abſäze oder der Sylbenmaaße der Poesie in der ungebundenen Rede findet besonders auch bey prosaischen Ueberſezungen von Dichterwerken Statt, wo man zur Ergänzung des fehlenden Sylbenmaaßes allen Wohlklang und Numerus aufbietet, jedoch sich nicht an ein einziges bestimmtes Sylbenmaaß hält, und dasselbe beständig wiederkehren läßt.

§. 264.

3) Das bestimmte Sylbenmaaß, der poetische Numerus, der vermöge der Aehnlichkeit und Gleichheit seiner Theile einen bestimmten herrschenden Gemüthszustand ausdrückt.

§. 265.

Zum Wohlklang der Perioden oder zum eigentlichen oratorischen Numerus werden folgende Hauptstücke erfordert: 1) eine richtige Anordnung der Ideen und Wörter nach den Gesezen der Sprachlehre und nach den Verhältnissen der Begriffe. Schall und Sinn stehen meistens in einem

unmittelbaren Verhältniß: was das Ohr beleidigt, schwächt auch den Sinn, was wir ohne Anstoß lesen und hören können, scheint uns auch leicht fortzufliessen, und umgekehrt fühlen wir Rauhigkeit und Härte, wo der Gang der Ideen aufgehalten wird, oder verworren ist. Daher läßt es sich zum Theil erklären, warum wir so wenig von der Harmonie einer Sprache empfinden, die wir nicht verstehen. Wenn die Haupt- und Nebenideen einer Periode in einer natürlichen und faßlichen Ordnung zusammengestellt, und mit dem Ganzen verbunden werden, so entsteht die Ründe der Periode.

§. 266.

2) Ein geschicktes Verhältniß der kleinern und grössern Absäze oder Ruhepunkte, welche für das Gehör und für den Geist gleich nothwendig sind. Obgleich in der Prosa die Absäze keine so abgemessene gleiche Länge haben dörffen, wie in der Poesie und Musik, so dörffen sie sich doch in Ansehung der Länge nicht zu ungleich seyn, und ein gewisses Ebenmaaß in der Zusammensetzung der Absäze ist zum Oratorischen Wohlklang unentbehrlich. Am unangenehmsten ist die Ungleich-

heit

heit der Absäze, wenn der Nachsatz ungewöhnlich kurz ist.

§. 267.

Das Ebenmaaß in den Absäzen ist von verschiedener Art. Zu den schönsten Arten desselben gehört theils die **Symmetrie** der Absäze, wenn bey der Vergleichung oder Entgegensezung gewisser Dinge auch in einzelnen Worten oder in ganzen Sätzen eine gewisse Aehnlichkeit und Gleichförmigkeit beobachtet wird; (Concinnitas, Antithese) theils die **Steigerung**, wenn man das wichtigere und längere stufenweise auf das unwichtigere und kürzere folgen läßt. Beyde Arten müssen aber von selbst aus der Materie fliessen, und nicht erzwungen werden, denn es ist erträglicher den Numerus, als den Sinn zu verfehlen.

§. 268.

3) Ein geschickter **Anfang und Schlußfall.** Man muß in den gewöhnlichen Fällen einer Periode nicht mit der wichtigsten Idee, nicht mit einer Inversion den Anfang machen; und dagegen die Periode, und noch mehr die ganze Rede, so weit es ohne Zwang geschehen kann, mit den nachdrücklichsten Ideen, den längsten Gliedern und den

schallreichsten, tönendsten Wörtern schliessen. Vornehmlich muß das lezte Wort in längern Perioden einer öffentlichen Rede nicht nur des Wohlklanges, sondern auch besonders der Deutlichkeit halber länger seyn, und auf den Schluß einer ganzen Rede muß am meisten Fleiß verwandt werden. Nicht jeder Satz und jede Periode und jede Gattung der Rede erfordern einen gleich schönen Schlußfall, und die Schönheiten des Schlußfalles werden durch die neuern Sprachen weniger begünstigt, als durch die griechische und römische.

§. 269.

4) Zum Wohlklang und Numerus einer Periode wird endlich Euphonie oder Wohlklang der einzelnen Theile erfordert. Man darf aber weder die Euphonie durch Härten, noch die Deutlichkeit, die Stärke und den Nachdruck der Gedanken durch Flick- und Füllwörter (Complementa numerorum) dem Numerus aufopfern.

§. 270.

Zum Wohlklang und Numerus einer ganzen Rede wird Mannichfaltigkeit in Ansehung der Länge der Redesäze, und ihrer Formen, oder möglichste Abwechslung der Melodie, und

Wohlklang in allen einzelnen Theilen oder Euphonie erfordert. Man muß daher erstens Perioden von zu gleichförmigem Bau und zu ähnlichen Ruhepunkten vermeiden, und besonders die schönere Ebenmaasse der Absäze, die Antitheſe und die Steigerung, nicht zu sehr häufen. Denn alles dieß macht theils die Rede eintönig, steif und gezwungen, theils verlezt es das Gesez der Schicklichkeit, verdrängt die natürlichen Empfindungen des Redners, und erregt Mißtrauen gegen ihn.

§. 271.

Man muß ferner kurze Säze mit längern und vollertönenden vermischen: denn zu häufig vorkommende lange oder kurze Säze ermüden gleich sehr das Ohr und den Geist, und sind dem Inhalt nicht immer angemessen. Die Natur des Gegenstandes und die Gattung des Werkes müssen es bestimmen, ob sich der Redner der **periodischen** oder der **zerschnittenen** (Style Coupé) Schreibart bedienen soll. Die erstere trägt die Gedanken in zusammengesezten Redesäzen und Perioden vor, gibt der Rede ein feyerliches Wesen, und einen merklichen Numerus, und ist dem eigentlichen Rednerton am angemessensten. Die ande-

re vertheilt die Gedanken in kurze Säze, deren jeder für sich selbst einen vollständigen Sinn enthält, ist lebhafter, und schikt sich für Aufsäze von muntrem und lebhaftem Inhalte.

S. Longin. C. 41. 42.

§. 272.

Man wechsle drittens Anfänge und Schlußfälle ab, und lege endlich in alle einzelne Theile der ganzen Rede den gehörigen Wohlklang, damit Ohr und Verstand ununterbrochen und ohne Mühe unterhalten werden.

§. 273.

Perioden und ganze Reden müssen ferner einen dem Sinne oder Inhalte entsprechenden Wohlklang und Numerus haben. Die Harmonie des Ausdrucks mit dem Sinne ist von doppelter Art: 1) entweder eine **nachahmende**, in wiefern man hörbare und sichtbare Gegenstände durch Nachahmung ihres Klanges und ihrer Bewegung malt oder schildert; und diese Art der Harmonie des Ausdrucks findet in der Prosa seltener, und in einem schwächern Grade Statt, als in der Poesie; 2) oder eine **ausdrückende Harmonie**, in wiefern Ton- und Tactart mit dem Inhalte der Rede;

das heißt, mit den Gedanken und Empfindungen des Redners übereinstimmen.

§. 274.

Da die Wörter aus langen und kurzen Sylben bestehen, und diese Sylben wiederum auf verschiedene Art aus harten und weichen Consonanten, und aus Consonanten und Vocalen zusammengesezt sind, und da der Schriftsteller nach Belieben Ruhepunkte und Pausen anbringen und sie vertheilen kann, so werden die Wörter und Folgen derselben dadurch geschickt, theils die verschiedene Stärke der Gedanken auszudrücken, theils die mancherley angenehmen und unangenehmen Empfindungen und Gemüthszustände des Redners oder Schriftstellers sinnlich darzustellen.

§. 275.

Wörter, die aus offenen Vocalen, stärkern Consonanten und langen Sylben bestehen, und das Ohr mehr füllen, sind geschickt den Nachdruck der Gedanken zu vermehren, und die Aufmerksamkeit auf wichtige Begriffe und Urtheile hinzulenken; sanfte, fliessende oder rauhe, harte Wörter drücken angenehme oder unangenehme Empfindungen; gedehnte Wörter und eine langsame Tonfol-

ge Traurigkeit und Schwermuth; Wörter, die aus wenigen Consonanten und kurzen Sylben bestehen, und mehrere einsylbige Wörter rasche und lebhafte Empfindungen; zusammengesezte, langsylbige, und Consonantenreiche Wörter Langsamkeit; und abgebrochene Säze, unerwartete Pausen, Weglassung der Verbindungswörter ꝛc. Unterbrechung und Ungleichheit der Gemüthsbewegungen aus.

§. 276.

Da ferner der Inhalt der Rede durch die Gattung des Aufsazes, in welcher man schreibt, auf eine mannichfaltige Art modificirt wird, so muß der Ausdruck auch der Gattung des Aufsazes angemessen seyn. Die verschiedenen Gattungen der Rede erfordern einen verschiedenen bald leichten und unbestimmten, bald erhöhtern und merklichern Numerus in verschiedenen Schattirungen. Es erfordert einen sehr feinen und richtigen Geschmack, die der Natur des Stoffes und der Gattung des Aufsatzes schicklichste Ton- und Tactart zu wählen, und gehörig abzuwechseln.

§. 277.

Der Numerus wird vornehmlich durch Uebung

erhalten. Die besten Mittel denselben zu erhalten sind: 1) daß man durch öfteres lautes Lesen der vorzüglichsten Muster in dieser Art das Gehör verfeinert, und das Gefühl bildet; 2) daß man die Natur seiner Sprache und sein eigenes Naturell zu Rathe zieht; 3) daß man sich vor der Ausarbeitung einen richtigen Begriff von der dem Stoffe und der Gattung des Aufsatzes angemessenen Ton- und Tactart bildet; und 4) während der Ausarbeitung mehr an die Sache als an den Wohlklang, mehr an richtige Verbindung und Stellung der Begriffe und Ausdrücke, als an künstlichen Numerus denkt, und sich den natürlichen Empfindungen seines Herzens ohne Zwang, Künsteley und ängstliche Nachahmung überläßt.

S. Plato. Ed. Bipont. de Legibus. II. p. 60. &c. de Republ. III. p. 286. &c. Gorgias. p. 120. — Aristoteles. Rhetor. III. C. 1. C. 8-9. Poet. C. 1. — Dionys. Halicarn. περι συνθεσεως ονοματων. — Cicero Orator. C. 48-71. de Oratore. III. C. 43-51. — Quintil. Inst. Orat. L. I. C. 10, 22. L. IX. C. 4. — Isaac. Vossius de Poematum cantu & viribus rythmi. 1673. — Du Bos, T. III. — Batteux Einleitung in die schönen Wissenschaften, von Ramler. III. Th. III. Abschn. — Memoire sur les nombres poetiques & oratoires, par Mr. l'Abbé Batteux, in den Mem. de l'Acad. des Inscriptions. &c. Paris. Vol. 35.

— Des Lord Monboddo Werk von dem Ursprunge und Fortgange der Sprache, übersezt von Schmid. Riga, 1785. 2ter Th. S. 188. S. 239. — Blairs Vorlesung XIV. — Engels Ideen zu einer Mimik. Brief. 33. 34.

XXIII.

Sylbenmaaß. Reim.

§. 278.

Die Vereinigung zweyer oder mehrerer Sylben von bestimmter Quantität macht einen **Fuß**, **Versglied**; die Verbindung und Stellung dieser Füsse nach bestimmten Zahlen und Gesetzen einen **Vers**; und eine Reihe von Versen eine **Versart**, **Metrum**, **Sylbenmaaß** aus. Das Sylbenmaaß oder Metrum ist entweder ein **einfaches**, gleichartiges, das in einer einzigen metrischen Form besteht, oder ein **zusammengesezztes**, ungleichartiges, das aus mehrern metrischen Formen zusammengesetzt ist. Das letztere hat mehr Mannichfaltigkeit als das erstere.

§. 279.

Der poetische Numerus oder die Versification unterscheidet sich von dem oratorischen Numerus oder der rhythmischen Prosa durch eine bestimmtere

Abgemessenheit und Gleichförmigkeit der Sylbenfüsse, Zeitmaaße, Einschnitte und Ruhepunkte, und eben hierinn liegt der Vorzug der Versification vor der rhythmischen Prosa. Denn 1) erhält die Seele durch die deutlichere Wahrnehmung der bestimmtern Verhältnisse des Sylbenmaaßes mehr Reichthum an Vorstellungen, und ein leichteres Gefühl ihrer Thätigkeit. Daher auch das Sylbenmaaß selbst Kinder und gemeine Leute vergnügt, sie zur Aufmerksamkeit reizt, und ihrem Gedächtnisse Erleichterung verschafft. 2) Kann das Sylbenmaaß den natürlichen Gang der Empfindungen und besonderer Gegenstände mehr ausdrücken und malen, als die rhythmische Prosa, wodurch der Reichthum der Vorstellungen aufs neue vermehrt, und der Eindruck verstärkt wird. 3) Endlich befördert das Sylbenmaaß weit mehr als die Prosa die Uebereinstimmung der Theile zu **Einem** Hauptton, zu **Einer** gleichartigen Empfindung, und gewährt folglich der Seele durch die Bemerkung dieser neuen Art von Schönheit ein neues Vergnügen.

§. 280.

Die Harmonie des Verses ist, wie die der rhyth-

mischen Prosa von einer zwiefachen Art. 1) Harmonie des Verses, die aus dem Sylbenmaaße selbst an und für sich betrachtet entspringt; 2) die mit dem Inhalte des Gedichtes übereinstimmt, und entweder eine ausdrückende oder eine malende Harmonie ist. Beyde Arten von Harmonie können nur in der Abstraction aber nicht in der Wirklichkeit getrennt werden, und nur in der Vereinigung von beyden besteht die Vollkommenheit eines versificirten Gedichtes.

§. 281.

Die Harmonie des Verses, besonders in zusammengesezten und freyen Versarten, erfordert mechanische oder prosodische Richtigkeit, Wohlklang, und geschickte Abwechslung. 1) Die mechanische Richtigkeit des Verses besteht in folgenden Stücken: a) Muß man die Quantität beobachten, und gleichartige Füße gebrauchen, damit der Leser nicht anstößt, oder den Vers gar auf zwey oder mehrerley metrische Art lesen kann; b) die Cäsur oder die Einschnitte, besonders in längern Versen, in Acht nehmen, und die Verse nicht in eben so viele Füße zerfallen lassen, als sie einzelne Worte enthalten; c) die Abschnitte gehörig anbringen, und nicht auf

ein Wort legen, das offenbar kurz ist, oder den Sinn und den Fluß des Verses aufhält; d) die Region oder den Ort, den jeder Fuß in einem Vers einnimmt, mit den bestimmten Füßen versehen, damit der Vers seinen Charakter behält; und e) endlich den Vers mit einem ganzen ungetheilten Worte schliessen, und folglich nicht zusammengehörende Wörter aus einem Vers in den andern hinüberschleppen.

§. 282.

In einigen Versarten muß sich mit dem Ausgange des Verses der Regel nach zugleich auch der Verstand endigen. So muß z. B. jede Stanze für sich ein Ganzes ausmachen, und mit einem hervorstechenden Vers, mit einem vollendeten Gemählde schliessen.

§. 283.

Da ferner die Verhältnisse des Sylbenmaaßes leicht müssen zusammenempfunden werden können, so muß der Dichter weder zu lange noch zu verwickelte Sylbenmaaße wählen.

§. 284.

2) Die Verse müssen nicht nur richtig, sondern auch wohlklingend seyn, weder durch Härte noch

durch Gleichklang, noch durch Eintönigkeit dem Gehör beschwerlich fallen. Daher muß man besonders harte und rauhe und ungeschickt angebrachten Elisionen, die Häufung der Elisionen und der einsylbigen Wörter, Hiate, leonische Verse, Endreime ꝛc. vermeiden.

§. 285.

3) Muß man, so weit es die Natur des Sylbenmaaßes zuläßt, und der Inhalt des Gedichtes erfordert, Füsse, Einschnitte, Abschnitte und Schlußfälle gehörig abwechseln.

§. 286.

Die andere Art der Harmonie des Verses liegt in der Gleichförmigkeit des Tons und der Bewegung theils mit dem Zustande des Gemüths, in welchem der Dichter schreibt, (**ausdrückende Harmonie, lebendiger Ausdruck**) theils mit der Natur der Gegenstände, welche er schildert. (**Malende Harmonie, schildernder Ausdruck**) Oft bietet die Sprache dem Dichter den schildernden Ausdruck von selbst dar, und oft ergänzen ihn die Einbildungskraft des Lesers, und die Aussprache.

§. 287.

Man muß beym schildernden Ausdrucke die

Aehnlichkeit nicht zu weit treiben, keinen Zwang, keine Künsteley, keine leere Wörter gebrauchen, und noch vielweniger den Ausdruck der Empfindung dadurch schwächen oder wohl gar zerstören.

§. 288.

Je mehr beyde Arten der Harmonie des Verses miteinander zusammenstimmen, desto mehr wird die Schönheit des Verses befördert. Die erstere muß aber in der Collision der letztern nachstehen. Unregelmäßigkeiten des Sylbenmaaßes und Verletzungen des Wohlklangs werden zu Schönheiten, wenn sie den Ausdruck und die Malerey des Verses befördern. Z. B. Verabsäumung der Ruhepunkte, Einförmigkeit der Füße, Veränderung des Fußes einer Region, Schlußfälle mit einem einsylbigen Worte, Verschlingung einer Zeile und einer Strophe in die andere, unvollendete Zeilen, Wiederholung derselben Zeilen, oder auch derselben Reimwörter, Elisionen, Hiate ꝛc.

§. 289.

Da jedes Sylbenmaaß einen gewissen Ideengang nachahmt, einen gewissen herrschenden Gemüthszustand ausdruckt, und die Empfindungen des Dichters unterstützt, so ist die kluge Wahl ei-

nes dem Inhalte des Gedichtes und der Dichtungsart angemessenen Sylbenmaaßes von großer Wichtigkeit. Die Dichtungsarten erfordern bald eine künstlichere und prächtigere, bald eine freyere und nachläßigere, bald eine längere, bald eine kürzere Versart. In einigen Dichtungsarten ist das Sylbenmaaß entbehrlicher, als in andern; in einigen so gar nachtheilig. Ueberhaupt ist das Sylbenmaaß zwar ein grosses Verschönerungsmittel des poetischen Vortrags, aber der Poesie nicht wesentlich.

§. 290.

Bey der Wahl des Sylbenmaaßes muß auch auf die Natur der Sprache gesehen werden, in welcher man schreibt. Man kann nicht alle Sylbenmaaße fremder Sprachen in der seinigen gleich gut nachahmen, und auch nicht immer denselben mannichfaltigen Gebrauch davon machen. So geschmeidig auch z. B. der deutsche Hexameter ist, so kann man ihn doch nicht zum Ausdruck so mannichfaltiger Empfindungen gebrauchen, wie die Griechen, und muß statt seiner oft eine andere Versart wählen.

§. 291.

Die Fertigkeit in der Versification und eine gute Versification werden, wie der orato-

rische Numerus, auf gleiche Weise erhalten. (§. 277.)

§. 292.

Das zweyte Stück der Poetischen Harmonie ist der Reim, oder der wiederkehrende Gleichklang der Endsylben in den Versen. Das Wohlgefallen am Reime gründet sich auf die natürliche Annehmlichkeit der Symmetrie, und nicht auf Vertrag und Mode, oder auf blosse Gewohnheit, obgleich auch diese etwas dazu beyträgt. Der Reim ist ferner ein gutes Mittel den Vers und den Schlußfall desselben auffallend hörbar und sinnlich zu machen, und, da er eine ganze Zeile gleichsam in ein Wort zusammenknüpft, ein weit grösseres Ganze mit leichter Mühe zusammenzuhalten, als das Metrum.

§. 293.

Die Monotonie der Reime wird durch die Menge der dazwischen fallenden Sylben, die Abwechslung der männlichen und weiblichen Reime, ihre Verbindung mit den vorhergehenden Füßen, und durch die verschiedene Arten von Stellungen der Reime sehr vermindert.

§. 294.

Die Einwürfe — daß die Alten den Reim nicht

gebrauchten, sondern ihn vielmehr sorgfältig vermieden; daß man ihn im Lesen nicht immer deutlich bemerkt, und im Vorlesen mehr verbirgt als merklich macht; und daß er dem Dichter die Arbeit erschwert, und die innere Schönheit des Gedichtes nicht selten schwächt; — beweisen nichts gegen die Annehmlichkeit und gegen den Gebrauch des Reimes.

§. 295.

Der Reim ist nicht in allen Sprachen von gleicher Nothwendigkeit. Je mehr sich eine Sprache durch Wohlklang und bestimmte Quantität der Worte, durch freye Stellung, und Versetzung derselben, und durch Reichthum an sinnlichen Ausdrücken und Wendungen auszeichnet, desto weniger hat sie der Hülfe des Reims nöthig; je mehr hingegen eine Sprache an diesen Vortheilen Mangel leidet, desto weniger kann sie den Reim entbehren, desto nöthiger wird ihr der Reim, um die Poesie von der Prosa zu unterscheiden.

§. 296.

Der Reim ist ferner nicht allen Dichtungsarten gleich angemessen und vortheilhaft. Einige verschmähen ihn ganz; andere lassen ihn zu, und können

ihn

ihn auch wohl entbehren; andere werden endlich durch den Reim ungemein verschönert, und verlieren ohne denselben zu viel an Wohlklang und Sinnlichkeit, wobey freylich auch noch die Beschaffenheit der Sprache in Anschlag genommen werden muß. Kleinere Gedichte z. B. und kleinere Versarten, in denen ein gemäßigter Ton herrscht, die zur Frölichkeit und zum Scherz gemacht werden, oder die sich durch eine gewisse Gedrungenheit und Schärfe des Ausdrucks auszeichnen sollen, oder in denen der abgemessene Wechsel kurzer und langer Sylben zu wenig Harmonie hervorbringt, können die Hülfe des Reims am wenigsten entbehren.

§. 297.

Die Harmonie des Reims an sich betrachtet besteht in der Richtigkeit, dem Wohlklange und der Abwechslung desselben. Man muß sich daher weder unreine und falsche, noch harte und widrige Reime erlauben, und sich vor der Monotonie (§. 293) in Acht nehmen. Die Fehler gegen die Richtigkeit und den Wohlklang der Reime rühren meistens von Bequemlichkeit, und oft auch von einer fehlerhaften Aussprache her.

§. 298.

Der Reim muß ferner, wie das Sylbenmaaß, mit den Gedanken und Empfindungen so viel möglich übereinstimmen, und man darf daher ihm zu lieb sich keine unnütze Ausdrücke und Einschiebsel, keine schwache Hemistichien, keine gezwungene Wendungen und unnatürliche Wortstellungen erlauben. In unsrer Sprache führt der Einklang der Sylben sehr oft einen gewissen Einklang der Begriffe mit sich, der bey dem Reime mit durchtönet.

S. Home Grundsätze der Kritik. Cap. 18. — Hurd. II. Th. S. 19—23. 311—312. — Einleitung in die schönen Wissenschaften nach Batteux, von Ramler. I. Th. S. 163. u. f. f. — Ueber die Harmonie des Styls von Marmontel. Deutsch: Bremen und Leipz. 1768. — Algarotti sur la Rime, in der Sammlung seiner Werke. T. III. S. 71. — Klopstocks Abhandlung von der Nachahmung des griechischen Sylbenmaaßes im Deutschen, vor seiner Messiade. — Ebendesselben Fragmente über Sprache und Dichtkunst. Hamburg 1779. 8. — Ebendesselben Fragment vom Tonmaaße, in seiner gelehrten Republik. — Versuch einer kritischen Prosodie von Oest. Frankf. am Mayn 1765. 8. — Briefe, die neueste Litteratur betreffend. Berlin Th. X. XVIII. — Abhandlung von dem Einfluß der offnen Vocalen in die Stärke des poetischen Ausdrucks, in der Neuen Bibl. der schönen Wissenschaften. ꝛc. B. IV. V. S. auch B. X. dieser Bibliotheck. S. 69. ꝛc. — Schlegels Abhandlung X. von der Harmonie des Verses, XI. vom Rei-

me, in seinem übersetzten Batteux. II. B. — Engels Theorie der Dichtungsarten. S. 5—7. S. 104. S. 308. — Ebendesselben Ideen zu einer Mimik. Brief 34—37. — Adelung über den deutschen Stil. II. Th. 10 Kap. — Abhandlung von der Natur des Bardiets, in K. F. Kretschmanns sämmtlichen Werken. I. B. 1784. — Versuch einer deutschen Prosodie, von K. P. Moritz. Berlin 1786. — Das Sylbenmaaß sowohl als besonders der Reim haben bey allen neuern kultivirtern Nationen von Zeit zu Zeit Gegner gefunden, die beides entweder für einen sehr entbehrlichen Zusatz der Poesie hielten, oder wohl gar ganz aus dem Gebiete derselben verbannt wissen wollten. Selbst französische Kunstrichter haben es gewagt, den Reim als eine unnütze Fessel zu verwerfen, ungeachtet ihre Poesie den Reim am wenigsten entbehren kann. Es würde zu weitläufig seyn, die vielen Schriften, die über diese Materie gewechselt worden sind, hier anzuführen; oder alte schon hinlänglich beantwortete Einwürfe noch einmal zu beantworten. Man kann einige der vornehmsten Einwürfe gegen das Sylbenmaaß und den Reim in folgender Schrift nachlesen: Aesthetische Gespräche über die grössesten dichterischen Kunstvorurtheile, Maschinenwerk, Reim und Sylbenmaaß; nebst einer Beylage, und einer Widmungsode an Deutschlands erste Dichter, als Beyspiel einer neuen Theorie. Breslau und Leipzig, 1786. 8. — Die Einwürfe, die der Verfasser dieser Schrift vorbringt, sind zwar im Ganzen genommen alt und bekannt, aber doch mit vielem Scharfsinn von ihm erörtert, und hie und da in ein neues Licht gestellt worden. Man bemerkt bey Durchlesung dieser Schrift leicht, daß der Verfasser derselben vornehmlich auf die höhere Dichtungsarten zielt; daß er selbst in seiner Widmungsode eine, obgleich freyere, metri-

sche Form beybehält; und daß er sich überhaupt die Poesie zu wenig als schöne Kunst denkt. Theils der mißverstandene Grundsatz der Nachahmung der Natur, theils Enthusiasmus für gewisse Werke der Genies in rohern Zeiten, und einseitiger Geschmack, theils auch eine gewisse Ungebundenheit des Geistes, Neuerungssucht, und Unvermögen Natur mit Kunst, Stärke mit Schönheit, Genie mit Geschmack zu verbinden, haben in neuern Zeiten besonders unter uns mehrere Schriftsteller veranlaßt, der Poesie ihre erste rohe Gestalt wieder zu geben oder zurückzuwünschen, und ihre Verschwisterung mit den andern schönen Künsten zu trennen.

III. Abschnitt.

Von den Mitteln der Lebhaftigkeit.

XXIV.

Einleitung.

§. 299.

Man legt den Vorstellungen eine erleuchtende Kraft bey, wenn sie die Lebhaftigkeit befördern und vermehren. * Die Vorstellungen reizen die sinnliche Aufmerksamkeit, theils durch ihre eigene Lebhaftigkeit, theils mit oder ohne dieselbe durch ihre Verbindung mit andern lebhaften Vorstellungen; und man kann jene die unbedingte, diese die bedingte Lebhaftigkeit nennen.

* S. von der Kraft in den Werken der schönen Künste, in Sulzers vermischten philosophischen Schriften. I. Th.

§. 300.

Die Lebhaftigkeit der Vorstellungen richtet sich nach folgenden Gesetzen: 1) nach der Menge, 2) nach der Beschaffenheit oder Stärke, 3) nach der Geschwindigkeit der Vorstellungen. Alle Mittel, deren man sich in den schönen Wissenschaften bedient, um das blos Erkennliche, Unsinnliche sinnlich vorzustellen, oder dem, was die sinnliche Aufmerksamkeit zu schwach reizt, mehr Sinnlichkeit zu geben, lassen sich auf eines oder auf mehrere dieser Gesetze zugleich zurückführen.

Ueber dieses Lehrstück überhaupt sind von den Alten Cicero de Oratore L. III. C. 38. — Quint. Inst. Orat. L. VIII. C. 3—6. L. IX. C. 1—3. — und von den Neuern, Adelung über den deutschen Styl, I. Th. 9 Kap. nachzulesen. Der letztere hat sich die Mühe genommen, die Lehre von der Lebhaftigkeit, oder wie es die Alten nannten de Ornatu, vollständiger und in einer schicklichern Ordnung vorzutragen, als bisher geschehen ist. Er legt zu dem Ende einen andern Begriff von den Figuren zum Grunde, welche er überhaupt Hülfsmittel nennt, die untern Kräfte der Seele in Bewegung zu setzen, und theilt sie in Figuren der Aufmerksamkeit, der Einbildungskraft, der Gemüthsbewegungen, des Witzes und des Scharfsinnes ein. Ein eifriger Verehrer des Alterthums könnte

vielleicht die Einwürfe, welche Herr Adelung gegen die Erklärungen und Eintheilungen der Alten in dieser Materie zu Gunsten seiner eigenen Methode anführt, ihm zurückegeben, und etwa bemerken: daß seine Erklärung der Figuren gleichfalls unbestimmt, und seine Eintheilung derselben nicht völlig richtig seye, indem eine und die andere Figur sich bald unter diese bald unter jene Classe bringen lasse, und keiner vorzugsweise angehöre; daß die Aufmerksamkeit kein schickliches Glied der Eintheilung abgebe; und daß die Alten die Unfruchtbarkeit ihrer Eintheilung destomehr im Detail ersetzt, und damit den practischen Gebrauch desto mehr gesichert hätten. Wenn auch diese Bemerkungen noch so gegründet wären, so benehmen sie doch der Vorstellungsart des Herrn Adelungs nichts von ihrem Werthe, die immerhin die Uebersicht der Mittel der Lebhaftigkeit mehr erleichtert, und fruchtbarer ist, als die der Alten. — In diesem Lehrbuche ist ein anderer Eintheilungsgrund, nämlich die Natur der Vorstellungen, gewählt worden, der mir bequemer, dem System anpassender, und besonders zur Erklärung der Verschiedenheiten des Geschmacks brauchbarer zu seyn geschienen hat. Jedoch habe ich mich nicht an eine förmliche Classification der einzelnen Mitteln der Lebhaftigkeit nach diesem Eintheilungsgrunde gebunden; denn mehrere derselben lassen sich unter mehrere Gesetze der Lebhaftigkeit zugleich bringen, und diese aufs neue zu classificiren, und die Unterabtheilungen zu vervielfältigen, würde eine überflüßige, dem Hauptzweck nachtheilige, Arbeit seyn. Der schicklichste Gebrauch der Figuren ist bey einigen insbesondere bemerkt worden.

XXV.

Das Neue, Unerwartete, Wunderbare.

§. 301.

Wir nennen einen Gegenstand **neu**, den wir entweder noch gar nicht, oder noch nie von dieser Seite erkannt haben; **unerwartet**, wenn er ohne Verbindung mit unsern dunkeln oder klaren Vorhersehungen, ungewissen oder zuversichtlichen Erwartungen, folglich ohne Vorbereitung auf uns eindringt. Ein merklicher Grad des Unerwarteten bewirkt die **Ueberraschung**. Selbst die bekanntesten Gegenstände können uns überraschen.

§. 302.

Das Neue überrascht uns, wenn die Vorstellung desselben plötzlich und unerwartet entsteht; und es verliert diese Wirkung auch alsdann nicht ganz, wenn wir schon auf die Erscheinung desselben vorbereitet sind. Das Neue nämlich bleibt immer unerwartet, indem wir uns nie zum voraus eine genau bestimmte Vorstellung von demselben nach der Analogie des Bekannten machen können, und folglich bey der wirklichen Betrachtung unsere Erwartungen allemal entweder übertroffen oder getäuscht

werden. Auch die wirkliche Uebereinstimmung des Neuen mit unsern vorgefaßten Vorstellungen und Erwartungen enthält etwas Unvorhergesehenes.

§. 303.

Die Wirkung des Neuen unterscheidet sich von der des Unerwarteten darinn: daß jenes etwas Absolutes in sich enthält, und nach dem ersten Eindrucke einer ruhigen Betrachtung Platz giebt; dieses hingegen sich auf vorhergehende Empfindungen, Vorhersehungen und Erwartungen bezieht, und in Beziehung auf dieselbe sogleich in eine angenehme oder unangenehme Empfindung übergeht.

§. 304.

Auch das Ungewöhnliche, Ausserordentliche, Seltene, wenn es schon nicht unbekannt ist, hat Reitze des Neuen und Unerwarteten.

§. 305.

Das Neue hat Arten und Grade. Es findet sich entweder in der Materie, (neuen Gedanken, Charakteren, Bildern) oder im Ausdruck, (neuen Wörtern und Redensarten) oder in der Form, Stellung und Folge der Dinge, oder in Gattungen von Kunstwerken. Es ist entweder theilweise oder ganz neu, und der höchste Grad des Neuen ist,

wenn die mehresten Theile und die ganze Zusammensetzung in einem Kunstwerke neu sind.

§. 306.

Die Wirkungen des Neuen sind nach der Beschaffenheit und Grösse der Gegenstände verschieden. An sich betrachtet ist das Neue deßwegen angenehm, weil der Eindruck desselben unter grösserm Widerstande der Organe gebildet wird, und unsern natürlichen Trieb zur Veränderung und zur Thätigkeit befriediget.

§. 307.

Das Neue gefällt aber, besonders in Werken der Kunst, nur unter folgenden Bedingungen: 1) muß es die Organe auf eine angemessene Art reizen; 2) muß es nicht völlig fremd und unbekannt seyn, sondern mit unsern vorhergehenden Vorstellungen einige Merkmale gemein haben, damit die Seele einen Grund der Vergleichung finden kann, wodurch ihr Trieb, Vorstellungen zu haben, bestimmt und geleitet wird; 3) muß es den Regeln der ästhetischen Vollkommenheit gemäß seyn, und folglich nichts Unwahres, Unnatürliches, Unwürdiges, Unschickliches, Unverständliches enthalten;

denn sonst ist es bloß Besonderheit, nicht Originalität.

§. 308.

Man muß überhaupt in den Werken der Kunst die Schönheit zum Hauptaugenmerk machen, und die Neuheit mit andern Mitteln der Lebhaftigkeit abwechseln: denn das Uebermaaß des Neuen strengt zu sehr an, erzeugt Ueberdruß, und gibt zum Gesuchten und Gezwungenen Anlaß.

§. 309.

Das Unvermögen die Vorgänger in der Kunst durch wahre Vollkommenheiten und Schönheiten zu übertreffen oder zu erreichen, die ängstliche Furcht vor der Nachahmung, oder die Behutsamkeit sie zu verbergen, und die Hartnäckigkeit Niemand ähnlich zu seyn, sind die Quellen der Neuerungssucht und der Besonderheit.

§. 310.

Das Unerwartete, liegt in der Verbindung verschiedener Gegenstände, in Uebergängen, Aufschlüssen und Auflösungen. Es darf keine mishelligen Ideen und Empfindungen hervorbringen, und muß mit Mäßigung gebraucht werden.

§. 311.

Das Neue erregt Verwunderung, obgleich nach Beschaffenheit des Gegenstandes, oft in einem unmerklichen Grade; und wenn es zugleich groß oder erhaben ist, **Bewunderung**. Die Bewunderung bezieht sich vornehmlich auf vernünftige Wesen oder ihre Produktionen. Wer nur das Neue, das Ausserordentliche an dem Grossen sieht, der wundert sich blos; wer die Grösse selbst fühlt, bewundert das Grosse.

§. 312.

Wenn die Gegenstände der Verwunderung und Bewunderung zu den Erdichtungen gehören, so nennt man sie in besonderer Bedeutung **wunderbar**; und wenn sie übernatürlich sind, wunderbar in besonderster Bedeutung. Das Wunderbare wirkt theils durch seine Neuheit, theils durch seine Grösse, theils durch andere sinnliche Vollkommenheiten.

§. 313.

Das Wunderbare in der engsten Bedeutung ist kein nothwendiger Theil irgend einer Dichtungsart, und verliert in aufgeklärtern Zeitaltern vieles von seiner Wirksamkeit. Man muß ihm daher, wenn es wirken soll, mehr Beziehung geben, und es als

ein Vehiculum des Witzes, der Laune und der Philosophie gebrauchen, theils um gewisse Wahrheiten, die in einem ernsthaften Gewande etwas Abschröckendes haben, gefällig und beliebt zu machen, theils um solchen Wahrheiten, die sich nicht gern ohne Schleyer zeigen, Eingang zu verschaffen.

Man hat in den neuesten Zeiten über den Mangel der Originalität häufig Klagen geführt, verschiedene Gründe davon angegeben, und verschiedene Mittel demselben abzuhelfen vorgeschlagen, wobey denn auch theils unbestimmte Begriffe, theils Uebertreibungen von mancherley Art zum Grund liegen. Einige, besonders französische Kritiker, z. B. Voltaire, Diderot, und andere mehr, haben vorgegeben, die Alten und einige Genies der neuern Zeit hätten uns die grossen Subjecte der Tragödie und der Comödie, die Haupteigenschaften und Hauptzüge menschlicher Leidenschaften und Charaktere, die Hauptscenen und Bilder aus der körperlichen Natur ꝛc. weggenommen, und den neuern Genie's wenig zur Erfindung und desto mehr zur Nachahmung übrig gelassen. Man kann dieses Räsonnement noch durch die Bemerkung unterstützen, daß die Natur überhaupt nicht lauter dichterischen Stoff enthält, daß sich die Poesie weder aus der Naturgeschichte, noch aus dem Reiche der Wissenschaften und Künste immer mit gutem Erfolge bereichern läßt, wie einige vorgeschlagen haben; daß so viele verunglückte Versuche seynwollender Originalköpfe einen Beweis mehr abgeben; — und man kann diesem Räsonnement mit leichter Mühe noch einen grössern Anstrich von Wahrheit geben, wenn man die Manier des Herrn

Dutems befolgt, der unsre ganze Philosophie in den Schriften der Alten zu finden gewähnt hat. Andere haben behauptet, die Natur seye unerschöpflich, und die Originalität lasse sich nicht besser erhalten, als wenn man gar nicht nachahme; — eine Behauptung, die wohl keiner umständlichen Widerlegung bedarf. So viel bleibt immer gewiß, daß die Originalgenies unter die Seltenheiten gehören, und daß es immer schwerer wird, Original zu seyn, als es Anfangs war. Aber mehr muß man auch nicht bestimmen wollen: dieß ist verwegen; dieß unterdrückt die Nacheiferung, und hindert die Fortschritte der Kunst, besonders bey einem Volke, das später zur Cultur gekommen ist. Ferner haben die grossen Dichter der alten und neuern Zeit ihren Nachfolgern, nicht sowohl die Sachen, als vielmehr die Bearbeitung derselben, die Kunst der Darstellung, und die Hauptformen der Dichtungs- und Versarten weggenommen; und dieses letztere, die dichterische Behandlung gefundener Gegenstände, nicht die Erfindung derselben, kann und muß eigentlich nachgeahmt, gelernt und im Allgemeinen gelehrt werden; dieses ist Werk der Kunst und des Geschmacks. Es gebricht uns aber überhaupt bey weitem nicht so sehr an Stoffe, als vielmehr an Arbeitern. Wenn von Neuheit des Stoffes in den schönen Künsten und Wissenschaften die Rede ist, so versteht man darunter nicht durchaus neue, unbekannte Gegenstände in Beziehung sowohl auf die allgemeine Erkenntnißmasse des Zeitalters, als auf die vorhandenen Werke des Geschmacks. Der Dichter stellt Empfindungen und Leidenschaften dar, wie sie einen bestimmten Charakter afficiren, und sich bey demselben in Gesinnungen, Worten und Handlungen äußern. Die Darstellung kann neu seyn, und dem Philosophen wichtige Aufschlüsse über das mensch-

liche Herz darbieten, wenn schon die Natur und die Wirkungsart der dargestellten Leidenschaft im Allgemeinen bekannt sind: denn Menschenkenntniß in abstracto und in concreto ist etwas sehr Verschiedenes. Der Dichter unterscheidet sich ferner von dem Philosophen hauptsächlich darinn, daß er nützliche Wahrheiten faßlich und nachdrücklich vorträgt. Sein Vortrag kann den Reitz der Neuheit haben, und selbst für den Philosophen belehrend seyn, wenn er bekannte Wahrheiten näher bestimmt, berichtiget, weiter ausführt, und mit neuen Gründen versieht, oder minder bekannte Wahrheiten vorträgt, die freylich in einem sehr genauen Zusammenhange mit den schon bekannten stehen, aber in den Köpfen und Herzen der Menschen, und in den Schriften der Weisen noch unentwickelt und unbewiesen und ohne nähere Anwendung auf das wirkliche Leben liegen. In Beziehung auf die vorhandene Werke des Geschmacks ist der Stoff neu, wenn er in denselben noch gar nicht, oder nur schlecht bearbeitet worden ist; und man kann einem schon bearbeiteten Stoffe durch Entdeckung neuer Seiten, Eigenschaften, Einflüsse, Verhältnisse, durch neue Bestimmungen, durch neue Zusammensetzung alter Theile auf mancherley Art den Reitz der Neuheit geben. Vernunft und Erfahrung stimmen mit einander überein, daß es dem menschlichen Witze nie an Materie und an Gelegenheiten fehlen kann, neue Aehnlichkeiten und Verschiedenheiten zu bemerken; daß die Hauptleidenschaften zwar an Anzahl gering sind, und sich beym Bauer wie beym König in den Haupteigenschaften gleich bleiben, aber desto mannichfaltigere Schattirungen und Abstufungen haben, und sich auf die mannichfaltigste Weise mit einander vermischen lassen. Eben dieß gilt auch von den Charakteren der Menschen. Mo-

liere z. B. sahe selbst noch genug Charaktere vor sich, und glaubte kaum den allerkleinsten Theil derselben behandelt zu haben, die er behandeln könnte; und es lassen sich auch ohne grosse Mühe noch jetzo mehrere solcher unbearbeiteter Charaktere angeben. Auch die Bilder aus der Körperwelt, noch mehr aus dem Reiche der Wissenschaften und Künste sind besonders für gewisse Dichtungsarten nichts weniger als erschöpft, und man kann auch den gebrauchtesten Bildern durch Bemerkung irgend einer neuen Seite oder Aehnlichkeit, oder auch nur durch die Stellung einen Anstrich von Neuheit geben. Eben so ist die Philosophie des Lebens ein Feld, das noch lange mit gutem Erfolge bearbeitet werden kann, und die Wiedererweckung alter Wahrheiten ist nicht weniger angenehm und überraschend, als der Gebrauch guter veralteter Wörter. — Sodann können die Schriftsteller auch in der Sprache, in der Darstellung, und in der äussern Form sich das Verdienst der Neuheit erwerben. Unsere Sprache besonders enthält noch einen grossen Reichthum an Wörtern und Wendungen, die man auslesen, scheiden und aufs neue in Umlauf bringen kann, und geschickte Männer können ihr noch mehr Politur, Ründe und Wohlklang geben. Die allgemeine Gesetze der Darstellung dürfen zwar nicht verletzt, die Hauptformen in ihrem Wesen nicht verändert werden, und in Dingen, die ein sinnliches Verhältniß haben, läßt sich die Form nicht ins Unendliche verändern; dem ungeachtet findet auch hier, wie bey der menschlichen Bildung, in Absicht auf Art und Grad der Schönheit dieselbe Abwechslung Statt. Ueberhaupt muß man, wenn von Originalität in Werken des Geschmacks die Rede ist, die Sache mehr in concreto als in abstracto betrachten, denn Künstler und Kunstliebhaber finden da noch immer grosse Man-

nichfaltigkeit, wo der Philosoph nur Einheit sieht. Man muß ferner hiebey seinen Blick mehr auf den Zustand der Sprache und der Poesie seiner eigenen Nation richten; denn wie viele dürfen sich wohl vermöge ihrer ausgebreiteten Bekanntschaft mit den vorhandenen Denkmälern des Geschmacks anderer Nationen für berechtiget halten, über den Mangel der Originalität so laute Klage zu führen? — Und auch hier muß man wiederum nicht so wohl auf einzelne genug bearbeiteten Dichtungsarten als auf das Ganze sehen. Wenn auch das goldene Zeitalter unsrer Sprache und Poesie bereits gekommen seyn sollte, desto besser für uns: wir wollen es fest halten, und in ein tausendjähriges Reich verwandeln. Vermuthlich haben die Rodomontaden einiger unserer sogenannten Kraftgenie's von Originalität, und die grossen Verwirrungen, die sie in unsrer Sprache und Poesie anzurichten sich bemühten, einige Kritiker unter uns veranlaßt, den Punkt der Originalität etwas zweifelhafter zu machen, als er wirklich ist, und die Zügel fester anzuziehen, als vorher. Allein es bleibt doch überhaupt rathsamer den Muth junger Künstler anzufeuern, als darnieder zu schlagen; nur daß man sie fleissig erinnert, die Originalität nicht auf Unkosten des gesunden Menschenverstandes und des guten Geschmacks zu suchen, und die festgesetzte Natur der Dinge nicht umzukehren. Uebrigens haben auch diejenigen mehr oder weniger Verdienst, die mit kluger Rücksicht auf die Bedürfnisse ihrer Nation und mit Geschmack von andern Völkern borgen. So machten es unsere ältere Dichter, die sich oft blos mit der Uebersetzung begnügten, und damit genug zu thun hatten; so haben es seit der Wiederherstellung der Wissenschaften die Dichter anderer Nationen auch gemacht, und befinden sich

zum

zum Theil noch jetzo wohl dabey. Die National-Poesie erhält doch dabey ihren eigenthümlichen Charakter, ohne daß man ihn mit Gewalt erzwingt, oder daß er von der natürlichen Form zu sehr abweicht. — Ueber den Begriff des Neuen und Unerwarteten sind nachzulesen: Home Grundf. der Krit. Kap. 6. — Aug. Frider. Boekii, de eo quod rei novitas in animis hominum efficit, Comment. I. II. III. Tubing. 1781 — 83. 4. Vorzüglich Ebendesselben Supplementum Dissertationis de eo, quod rei Novitas &c. Tubing. 1786. 4. — S. auch Schlegels Abhandl. von dem Wunderbaren in der Poesie, besonders in der Epopöe, in dessen übersetztem Batteux. II. Th.

XXVI.

Nachdrückliche Wörter. Beywörter.

§. 314.

Das Allgemeine reitzt an sich, und zum Theil auch weil es oft zu gemein ist, die Vorstellungskraft nicht hinlänglich, und muß also in den Werken des Geschmacks versinnlichet werden. Man versinnlichet das Allgemeine, indem man die einzelnen Begriffe oder Vorstellungen mit vielen sinnlichen Nebenbegriffen vergesellschaftet. Begriffe, die vieles in sich enthalten, und als ein aus vielen Theilen bestehendes Ganze betrachtet werden können, werden nachdrückliche Begriffe, und die Gedanken, welche sie enthalten, körnicht genannt.

§. 315.

Die Nebenbegriffe werden entweder durch das Hauptwort angedeutet, und ein solches Wort heißt ein nachdrückliches, ein **Nacht**- oder **Kraftwort**; oder sie werden durch ein besonderes beygefügtes Wort bezeichnet. Die Wörter, welche die Nebenbegriffe eines Hauptwortes bezeichnen, heissen **Beywörter**, Epitheta, und sind Beschaffenheits- oder Eigenschaftswörter. Die Beywörter sind entweder **grammatische**, die zum eigentlichen Verstand der Rede durchaus nothwendig sind, oder **ästhetische**, **verschönernde**, die zur Vermehrung der Lebhaftigkeit dienen.

§. 316.

Die nachdrücklichen Wörter und Beywörter müssen den Regeln der ästhetischen Vollkommenheit gemäß seyn. Sie müssen daher anschaulich seyn; zur Verstärkung des Sinnes oder zur Ausmalung des sinnlichen Gegenstandes wirklich etwas beytragen; dem Standpunkte, von welchem man das Hauptwort oder den Hauptbegriff angesehen wissen will, völlig angemessen seyn; schicklich angebracht werden; den gehörigen Grad der Würde und der Neuheit haben; nicht sprachwidrig gebildet seyn,

das Ohr nicht beleidigen, und mit Mässigung gebraucht werden. Zu viele Beywörter verdunkeln den Sinn, machen die Poesie steif und kalt, und die Schreibart lächerlich und gemein.

§. 317.

Die Poesie überhaupt verstattet einen häufigern Gebrauch der Beywörter als die Prosa, aber nicht jede Gattung derselben, nicht jede Versart, und selbst nicht jede Sprache verträgt so viele Beywörter als die andere. In der dramatischen Poesie z. B. müssen die Beywörter am sparsamsten gebraucht werden.

XXVII.

Gebrauch der niedrigern Begriffe. Beyspiele.

§. 318.

Das Allgemeine wird ferner versinnlichet, wenn man es durch das Besondere ausdrückt, oder individualisirt. Die höhern oder allgemeinen abstracten Begriffe enthalten weniger Merkmale als die niedrigere, und lassen also die Einbildungskraft kalt und leer.

§. 319.

Man kann sich der niedrigern Begriffe auf eine

doppelte Art bedienen: 1) entweder wenn man statt der abstracten Begriffe die niedrigern, z. B. statt der höhern Gattung die niedrigere, statt der Gattung überhaupt die einzelne Dinge setzt, die unter ihr begriffen sind; 2) oder wenn man mit den höhern Begriffen zugleich auch die niedrigere, die unter ihnen enthalten sind, verbindet.

§. 320.

Ein Beyspiel ist ein einzelner Fall, der zur Erläuterung oder zur Versinnlichung einer allgemeinen Wahrheit angeführt wird. Ist der besondere Fall erdichtet, so wird aus dem Beyspiel eine Parabel oder Fabel. Das Beyspiel unterscheidet sich von der Induktion darinn, daß bey jenem die Wahrheit einer Sache durch ähnliche, und bey dieser durch mehrere Dinge bewiesen und erläutert wird; und von dem Gleichnisse, daß bey jenem die zu vergleichende Sache mit der verglichenen unter eine Hauptgattung gehört.

S. Aristot. Rhetor. L. I. C. 2.

§. 321.

Die Beyspiele können statt der höhern Begriffe gesetzt, oder mit denselben verbunden werden. Sie müssen der Sache genau anpassen, oder unter dem

ganzen höhern Begriff enthalten seyn, einen gewissen Grad der Neuheit haben, den Hauptbegriff nicht durch allzugrosse Ausführlichkeit verdunkeln, und vornehmlich bekannt seyn. Sie wirken desto mehr, wenn sie aus dem wirklichen Leben, als wenn sie aus dem Reiche der Gelehrsamkeit genommen werden. Je näher die Fälle vor unsern Augen liegen, die als Beyspiele angeführt werden, desto grösser ist ihre Kraft zu überreden und zu rühren.

S. G. D. Nicolai Versuch einer allgemeinen Kritik der Beyspiele. Berlin 1752. 8.

XXVIII.

Tropen. Bilder.

§. 322.

Alle diejenigen Modificationen des Ausdrucks in einzelnen Worten und in ganzen Sätzen, wodurch die untern Kräfte der Seele in Bewegung gesetzt werden, sind **Redefiguren.**

§. 323.

Eine Redefigur, worinn an die Stelle der Hauptvorstellung eine ästhetisch-vollkommnere Nebenvorstellung gesetzt oder mit jener verwechselt wird, heißt ein **Tropus.** Vorstellungen lassen sich mit

einander verwechseln, wenn eine gewisse natürliche Verbindung zwischen ihnen statt findet. Die Verhältnisse, welche die Begriffe geschickt machen, sich zusammen zu gesellen, sind Coexistenz und Causalität, Aehnlichkeit und Entgegensetzung. Auf das erstere Verhältniß gründen sich die Synekdoche und die Metonymie, auf das andere die Metapher und überhaupt alle bildlichen Vorstellungen, und auf das dritte der Contrast und die Ironie. Je mehr ein Begriff, den wir nur einzeln und nur schwach gedacht haben würden, mit andern in Verbindung gesetzt wird, desto mehr wird die Lebhaftigkeit befördert.

§. 324.

Tropen stellen einen unsinnlichen oder weniger sinnlichen Begriff sinnlich dar, und haben also in den ersten Zeiten der Sprachbildung und Cultur der Menschen ihren Anfang genommen. Ein tropischer Ausdruck ist ein **uneigentlicher**: denn da er statt eines andern steht, so wird er nicht in seiner ursprünglichen oder eigentlichen, sondern in einer abgeleiteten oder uneigentlichen Bedeutung genommen. Die uneigentliche Bedeutung eines Wortes kann nach und nach durch den Gebrauch eigent-

lich werden, und das Wort kann nur noch gewisse mehr oder weniger abstracte Vorstellungen erwecken, alsdann hört der Ausdruck auf ein bildlicher und schöner Ausdruck zu seyn. Jede Sprache hat ihren eigenen Gebrauch in Ansehung der Tropen, und es lassen sich daher nicht alle Tropen aus einer Sprache in die andere übertragen.

§. 325.

Die Tropen machen einen grossen Theil der Schönheit der Sprache und des Gefälligen in den redenden Künsten aus, und können in verschiedener Absicht gebraucht werden. Sie sind ein treffliches Mittel, den Mangel eigentlicher Wörter zu ergänzen, rauhe, übelklingende Wörter zu vermeiden, und die Harmonie des Verses zu befördern; der Schreibart Würde und Hoheit zu verschaffen, das Unedle und Widrige in den eigentlichen Wörtern zu vermeiden, unangenehme Dinge zu mildern oder gefällig vorzutragen; sie befördern die Anschaulichkeit und Kürze, und damit den Nachdruck und die Stärke des Ausdrucks, und dienen daher um selbst Leuten von geringen Fähigkeiten gewisse dunkle Ideen klärer, und gewisse Wahrheiten einleuchtender zu machen; sie können ferner zur Bezeichnung gewis-

fer Charaktere und zum Ausdruck der Leidenschaften mit grossem Vortheil gebraucht werden, je nachdem man sie von gewissen Gegenständen entlehnt; und endlich sind sie auch an sich angenehm, weil sie uns zwey Gegenstände, nämlich die auszudrückende Hauptidee und den begleitenden Nebenbegriff zu gleicher Zeit vor Augen legen, und folglich der Seele mehr Beschäftigung gewähren.

§. 326.

Die Synekdoche gründet sich auf innere Verbindung, auf den verschiedenen Umfang der Begriffe, und ist die Verwechslung eines weniger bestimmten Begriffes gegen einen bestimmtern, und umgekehrt. Man verwechselt die Begriffe, wenn man den niedrigern Begriff statt des höhern, und den Begriff des Theiles statt des Ganzen setzt, und umgekehrt. Sie dient vornehmlich gewisse Gegenstände theils in Schatten zu stellen oder verächtlich zu machen, theils zu erheben.

§. 327.

Die Metonymie gründet sich auf äussere Verbindung, auf das Gesetz der Coexistenz und Causalität, und ist die Verwechslung solcher Begriffe, die nicht unter und in einander enthalten, aber mit

einander natürlich vergesellschaftet sind. Die vorzüglichsten Verwechslungen der Begriffe dieser Art sind 1) die Verwechslung der Ursache mit der Wirkung, des Vorhergehenden mit dem Nachfolgenden, 2) des Behältnisses einer Sache mit dem Enthaltenen, 3) des Orts mit der Sache, und der Zeit mit demjenigen, was in derselben ist oder geschieht, 4) der Sache mit dem willkührlichen Zeichen, 5) eines Theiles des Leibes mit einer Eigenschaft des Gemüthes, 6) des Besitzers mit der Sache, 7) der Materie mit dem Werke, und des Werkzeuges mit der damit verrichteten Handlung. Die Metonymie ist der schwächste Tropus, und den Dichtern gewöhnlicher als den übrigen Schriftstellern.

§. 328.

Die **Metapher** gründet sich auf das Verhältniß der Aehnlichkeit, und ist die Verwechslung eines Begriffes mit einem andern, der ihm ähnlich ist. Sie befördert unter allen Tropen die Lebhaftigkeit des Ausdrucks am meisten, und besteht entweder in einzelnen Worten; (**metaphorischer Ausdruck**) oder in einem ganzen Satze. (**Eigentliche Metapher**) Man kann vermittelst der Metapher überhaupt sinnlichen Begriffen mehr Sinn-

lichkeit geben, und unsinnliche oder Verstandesbegriffe versinnlichen, und insbesondere einfachen und leblosen Dingen einen Körper und Leben mittheilen.

§. 329.

Zur Metapher gehört die **Personification** oder **Prosopopöe**, insofern sie nur in einzelnen Worten oder in einem einzelnen Bilde besteht, das keinen beträchtlichen Umfang hat, und worinn das Gegenbild ausgedrückt ist. Die Personification belebt und beseelt theils körperliche, theils unkörperliche Dinge, und entsteht theils aus dem Hange gewisser Leidenschaften, theils aus dem allgemeinen Hange der Menschen und insbesondere des Dichters zur Sinnlichkeit, weßwegen auch die ganze Sprache auf diese Figur gebaut ist. Sie findet nicht nur in der Metapher, sondern auch in vielen Metonymien und in der Allegorie Statt.

§. 330.

Ausser den metaphorischen Ausdrücken und der eigentlichen Metapher gründen sich auch noch die Allegorie, die Personification im engern Sinne, die Vergleichung, und das Gleichniß auf das Gesetz der Aehnlichkeit, und alle diese Bilder sind nur der Form nach von einander verschieden. Die Allego-

rie ist ein Bild, das an die Stelle einer andern angedeuteten Sache gesetzt wird, oder ein Bild ohne Gegenbild. Sie unterscheidet sich also von der Metapher darinn, daß diese Bild und Gegenstand desselben oder Gegenbild zusammenstellt, jene aber nur das Bild allein vorhält, und uns selbst das Gegenbild ergänzen läßt. (αλλο αγορειται) Eben daher ist die Allegorie ein lebhafteres Bild, als die andern, denn sie beschäftiget noch mehr unsern Witz und unsere Eitelkeit, und setzt uns in Verwunderung.

§. 331.

Die zeichnenden und bildenden Künste bedienen sich gleichfalls der Allegorie zur Bezeichnung unsinnlicher Gedanken, aber mit weniger Leichtigkeit und Freyheit als die Poesie.

§. 332.

Die Personification im engern Sinne stellt leblose und abstracte Wesen unter der Gestalt einer Person dar, und legt ihnen mehrere aneinander hängende Handlungen bey. Personificirte Wesen unterscheiden sich in der Poesie von allegorischen Wesen darinn, daß sie die abgebildete Sache selbst sind, und nicht einen andern von dem Bilde verschiedenen Gegenstand andeuten. Sie werden theils

zur Versinnlichung, theils zur Beförderung des Wunderbaren gebraucht.

§. 333.

Vergleichungen und Gleichnisse sind lebhafte Vorstellungen ähnlicher Gegenstände, die neben dem Subject derselben für sich gedacht, und in einem buchstäblichen Sinne genommen werden. Die Vergleichung bezeichnet das Bild nur flüchtig, und setzt in demselben Redesatz das Gegenbild gleich daneben; das Gleichniß hingegen führt das Bild weiter aus, und ist folglich eine weiter ausgeführte Vergleichung, wo das Bild neben dem Gegenbilde in voller Klarheit hingestellt wird.

§. 334.

Die Gleichnisse dienen entweder zur Erläuterung einer Sache, oder zur Abwechslung und zur Vermehrung der Lebhaftigkeit. Jene müssen der Sache durchaus anpassen, diese dürfen nur in einem dritten Punkte mit der Sache übereinstimmen, und müssen mehr auf die Einbildungskraft und die Empfindung wirken.

§. 335.

In die Classe der Figuren, die sich auf Aehnlichkeit gründen, gehört auch die Anspielung oder

Allusion. Sie ist eine solche Bezeichnung einer Reihe von Vorstellungen, durch welche eine andere Reihe, die der Leser oder Zuhörer schon vorher gehabt hat, zum Theil angedeutet wird, damit durch die Wiedererinnerung die Lebhaftigkeit der Vorstellung vermehrt werde. Wenn die Allusion Wirkung thun soll, so muß die Vorstellung oder der Gegenstand, worauf man anspielt, bekannt, und interessant seyn.

§. 336.

Die Quellen der Bilder sind die leblose und belebte Natur, Mythologie, Kunstwerke und Wissenschaften; und das Mittel zur Erfindung der Bilder ist eine ausgebreitete Kenntniß ihrer Quellen mit einem scharfen Beobachtungsgeiste und lebhaftem Witze verbunden.

§. 337.

Je bekannter die Bilder sind, desto mehr befördern sie die Lebhaftigkeit; daher auch der Dichter seine Bilder lieber aus der bekannten einheimischen Natur und Kunst, als aus dem Reiche der Gelehrsamkeit und aus fremden Ländern nehmen soll.

XXIX.

Allgemeine und besondere Regeln des bildlichen Ausdrucks.

§. 338.

Die allgemeinen Regeln des bildlichen Ausdrucks gründen sich auf die Natur und den Zweck eines Bildes überhaupt, die besondere bestimmtere Regeln auf die verschiedene Form der verschiedenen Bilder.

§. 339.

Die allgemeinen Erfordernisse der Tropen und der eigentlichen Bilder sind: 1) **Wahrheit** der bildlichen Vorstellungen. Falsche und unrichtige Bilder entstehen theils aus Mangel an klaren Vorstellungen, theils vornehmlich aus Mangel an eigener Beobachtung und Kenntniß der Gegenstände. 2) **Anschaulichkeit.** Daher müssen die Bilder von bekannten sinnlichen Dingen hergenommen, oder aus bekannten Zügen zusammengesetzt werden, wovon theils die Schriftsteller selbst, theils auch ihre Leser einen anschaulichen Begriff haben. 3) **Aehnlichkeit** der Bilder mit den Gegenbildern, die, sobald man den bildlichen Ausdruck oder das gan-

ze Bild gefaßt hat, ohne Mühe und schnell muß bemerkt werden können. 4) Würde. Die Bilder sollen, wo nicht den Gegenstand veredeln und verschönern, doch wenigstens keine unedle, widrige, schmutzige Vorstellungen in der Seele erregen. So willkührlich auch die Würde der Bilder, besonders derjenigen, die aus den Werken der Künste genommen werden, seyn mag, so muß sich doch der Dichter so viel möglich nach dem Geschmack seiner Leser bequemen.

§. 340.

5) Die Bilder müssen ferner den Reitz der Neuheit haben. Da sowohl einzelne tropische Ausdrücke als ganze Bilder theils durch den sich immer ändernden Sprachgebrauch, theils durch den wiederholten Gebrauch der Schriftsteller nach und nach ihr Bildliches und ihre Kraft verlieren, so müssen besonders Dichter die abgenutzten Ausdrücke so viel möglich mit andern vertauschen, und entweder neue Bilder erfinden, oder wenigstens bey schon gebrauchten Bildern neuer Züge, Aehnlichkeiten und Stellungen sich bedienen.

§. 341.

6) Endlich müssen die bildlichen Vorstellungen

schicklich angebracht werden, und ausführlichere Bilder besonders zu Einem Ganzen übereinstimmen, oder Einheit haben. Sie müssen theils den einzelnen Gegenständen an sich und in ihrer Verbindung betrachtet, theils der Begeisterung, der Gemüthsstimmung und dem Charakter des Dichters oder der Personen, die er redend einführt, theils der Gattung des Kunstwerkes und dem Inhalte desselben, nach Art und Grad der Empfindung, nach ihrer Menge und nach dem Grad ihrer Ausführlichkeit angemessen seyn. Ausführlichere Bilder müssen ein Ganzes ausmachen, dessen einzelne Theile unter sich selbst und in ihren Verhältnissen zum Ganzen übereinstimmen. Mishellige Züge und Bilder, und eine üppige, unverhältnißmäßige Ausbildung derselben mißfallen in den poetischen Bildern eben so sehr, als der Mangel an richtiger Zeichnung, Haltung und Perspectiv in den Gemählden, und verrathen gewöhnlich einen sclavischen Nachahmer und einen kleinen Geist.

§. 342.

Da nur wichtige, das Herz und den Verstand interessirende Empfindungen und Gedanken den wahren bleibenden Werth eines Werkes ausmachen,

und

und in den eigentlichsten Ausdrücken vorgetragen oft die größte Wirkung thun, so erhellet von selbst, daß die Vorzüge der Schreibart nicht blos von dem Gebrauche der bildlichen Sprache abhängen.

§. 343.

Aus der verschiedenen Form der Bilder ergeben sich weiter noch bestimmtere Regeln zur Behandlung derselben. Da in der Metapher die Aufmerksamkeit der Seele zwischen dem Bilde und Gegenbilde beständig getheilt ist, und die Seele eben wegen dieser getheilten Beschäftigung ein unbekanntes Bild aus der stückweisen Darstellung desselben nicht leicht kennen lernen kann, so müssen die Bilder in der Metapher von bekannten Dingen hergenommen werden. In der Allegorie hingegen und im Gleichnisse, wo man das Bild für sich im Ganzen betrachtet, ist diese Regel weniger wesentlich, obgleich das Bild hier immer faßlich, das heißt, aus bekannten Zügen zusammengesetzt seyn muß.

§. 344.

In der Metapher muß ferner die Aehnlichkeit des Bildes mit dem Gegenbilde vollkommen genau seyn; in der Allegorie hingegen muß nicht nothwendig jeder Theil des Bildes mit jedem Theile des

Gegenbildes übereinstimmen, und im Gleichnisse dürfen die einzelne Theile des Bildes noch weiter ausgemalt werden.

§. 345.

Wenn die Metapher ästhetische Kraft haben, oder die Seele hinlänglich beschäftigen soll, so muß die Aehnlichkeit des Bildes in derselben unbekannt, ungewöhnlich, und folglich entfernt seyn, oder aus einer dem Subjecte nicht sehr nahen Gattung genommen werden. Bekannte, nicht entfernte, oder überhaupt leicht zu errathende Aehnlichkeiten schicken sich am besten zur Allegorie, die sonst leicht zum Räthsel wird, aber weniger zum Gleichniß: doch können sie hier durch das Interessante des Bildes und durch die Schönheit des Gemähldes ersetzt werden; denn das Vergnügen entspringt bey Gleichnissen nicht nur aus der Bemerkung der Aehnlichkeiten, sondern hauptsächlich auch aus der Kunst des Gemähldes.

§. 346.

Aus den angeführten Regeln ergibt sich noch weiter, daß die Metapher vornehmlich sparsam gebraucht und kurz behandelt werden muß, und daß die Bilder der Metapher und der Allegorie am

schicklichsten aus dem Reiche der Natur und der einfachen natürlichen Kunst genommen werden; da hingegen die Bilder des Gleichnisses aus allen Quellen derselben geschöpft werden können.

§. 347.

Zur Einheit der Metapher und der Allegorie wird erfordert, daß man die Bilder aus gleichartigen Theilen zusammensetzt, und nicht zween in eins vermischt; und daß man besonders niemals die eigentliche und uneigentliche Bedeutung mit einander verwechselt.

§. 348.

Da die Wörter, die anfangs sinnliche Ideen bezeichneten, nach und nach auf unsinnliche Ideen übertragen werden, und das Sinnliche, das Anfangs die Hauptidee des Wortes war, durch den Sprachgebrauch zu einer mehr oder minder bemerkbaren Nebenidee wird, so ist es eine Hauptregel der correcten Schreibart: daß die bemerkbaren Nebenideen, die den Hauptbegriffen eines Satzes ankleben, sich nicht widersprechen dürfen. Da aber die ursprüngliche sinnliche Bedeutung eines Wortes durch den Sprachgebrauch zu einer unmerklichen Nebenidee werden kann; so erhellet von selbst, daß

man die Richtigkeit einer Metapher, und folglich die Correction der classischen Schriftsteller einer todten oder fremden Sprache nicht nach der Abstammung, sondern nach dem Sprachgebrauch beurtheilen muß.

S. Abhandlung über einige Schwierigkeiten der korrekten Schreibart, in der N. Bibl. der schönen Wissenschaften ꝛc. B. XXV. I. St.

§. 349.

Die Personification, insofern sie der Dichter gebraucht, um leblosen Dingen oder allgemeinen Begriffen Anschaulichkeit oder ästhetische Kraft mitzutheilen, setzt allemal in dem belebten Individuo oder personificirten allgemeinen Begriffe, Eigenschaften, Wirkungen, Verhältnisse voraus, welche mit den körperlichen oder geistigen Eigenschaften, Wirkungen und Verhältnissen lebendiger Wesen eine Aehnlichkeit haben. Wenn man aus den wirklichen Aehnlichkeiten noch andere, die nicht wirklich sind, folgert, so wird diese Art der Personification, oder die dichterische Belebung übertrieben und frostig, und artet oft in poetischen Unsinn aus. Solche übertriebene Personificationen kosten wenig Mühe, zeigen kein grosses, sondern vielmehr ein wildes Ge-

nie an, dessen Phantasie durch Philosophie und Kritik nicht genug gebildet ist, und sind bey vielen die Wirkungen einer verdeckten Nachahmung.

§. 350.

Die leidenschaftliche Belebung, die aus dem Hange gewisser Leidenschaften entspringt, leblosen Dingen Empfindung mitzutheilen, erfordert die Aehnlichkeit weniger, und wird nur alsdann übertrieben, wenn sie der Art und Größe der Leidenschaft nicht angemessen ist.

§. 351.

Aus der verschiedenen Form der Vergleichung und des Gleichnisses folgt: daß bey jener die Aehnlichkeit des Bildes mit dem Gegenbilde durchaus vollkommen, bey diesem aber nur in einem dritten Stücke, nicht in allen übrigen Theilen des Bildes, vollkommen seyn muß; daß dieses mehr poetische Laune und Begeisterung erfordert; und daß ästhetische Vergleichungen dem Menschen überhaupt und in gewissen leidenschaftlichen Zuständen natürlich sind, aber nicht ästhetische Gleichnisse. Die letztere sind nur für den Dichter, wenn er in seiner eigenen Person spricht, und nicht für die Personen, die er redend einführt, und zum Ausdruck der Leiden-

schaften sowohl des Dichters als der von ihm redend eingeführten Personen ganz unschicklich.

§. 352.

Da in ästhetischen Gleichnissen die Bilder umständlicher ausgemalt werden, so ist es eine Hauptregel: daß sie die Art der Empfindung, die durch das Subject erregt wird, unterstützen müssen. In Allegorien und Metaphern lassen sich widrige Dinge noch eher mit angenehmen vergleichen, als in ästhetischen Gleichnissen.

S. Traité des Tropes pour servir d'introduction à la Rhetorique & à la Logique par M. DU MARSAY. Nouv. Ed. publiée par M. Formey, à Leipsic. 1757. 8. — Home Grundsf. der Kritik. II. B. Cap. 19. 20. — Jakob Beattie's neue philosophische Versuche. I. B. S. 342. ꝛc. — HERACLIDES PONTICUS de allegoriis Homericis. Ed. Schow. Gœttingæ 1782. 8. — Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst. (von Winkelmann.) Dresden 1766. 4. — Joh. Jakob Breitingers Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse, durch Bodmer besorgt und zum Drucke befördert. Zürich 1740. 8. — Sulzers allgemeine Theorie der schönen Künste. Art. Aehnlichkeit, Allegorie, Bild, Gleichniß, Metapher, Vergleichung, und die sehr lesenswürdigen Zusätze zu diesen Artickeln von dem Recensenten des Sulzerschen Werkes in der N. Bibl. der schönen Wiss. B. XV. I. St.

XXX.

Beschreibung. Gemählde.

§. 353.

Die Lebhaftigkeit wird ferner befördert, entweder wenn man von einem Gegenstande, anstatt ihn blos zu nennen, eine oder mehrere seiner Bestimmungen angibt; (umschreibt) oder wenn man ein Ganzes, es seye ein Individuum oder ein allgemeiner Begriff, in seine Theile auflöst. (beschreibt) Die **Umschreibung, Periphrase**, muß Interesse haben, und der jedesmaligen Absicht des Schriftstellers und dem Zusammenhange der Rede gemäß seyn.

§. 354.

Man beschreibt, wenn man die Merkmale oder Theile oder Veränderungen eines Gegenstandes einzeln nach einander angibt. Die ästhetische **Beschreibung** ist ein **Gemählde**, wenn sie in höherm Grade lebhaft ist, und folglich entweder einen sinnlichen Gegenstand schildert, oder einen unsinnlichen in sinnlicher Gestalt darstellt. Die Gegenstände poetischer Gemählde sind sittliche oder physische, nebeneinanderseyende (coexistirende) oder auf einander folgende, fortschreitende (successive) Ganze.

§. 355.

Die schönen Wissenschaften bedienen sich vornehmlich willkührlicher Zeichen; daher auch die poetischen Gemählde, besonders coexistirender Ganze, den Gemählden der schönen Künste, die sich natürlicher Zeichen bedienen, an Lebhaftigkeit nachstehen. Da aber die schönen Wissenschaften vermittelst der willkührlichen Zeichen alle Arten von klaren Begriffen und ihren mannichfaltigen Verbindungen andeuten können, so wird der Mangel an Lebhaftigkeit von dieser Seite reichlich ersetzt.

§. 356.

Die Poesie ersetzt den Mangel an Lebhaftigkeit bey ihren Gemählden theils dadurch, daß sie einen Gegenstand, eine Hauptvorstellung von den mannichfaltigsten Seiten fassen, und in die mannichfaltigste Verbindung mit andern Vorstellungen bringen kann; theils dadurch, daß sie gleichfalls die Natur der Gegenstände durch wesentliche Zeichen, durch Klang und Ton und Folge der Wörter nachahmt; theils durch Erhebung ihrer willkührlichen Zeichen zur Würde und Kraft der wesentlichen, indem sie vermittelst der Metapher durch ähnliche Züge schildert, und todte körperliche Ge-

genstände beseelt; theils dadurch, daß sie zuweilen vermittelst der Mythologie blos mechanische Veränderungen in Thätigkeiten freyer Wesen verwandelt.

§. 357.

Die Poesie hat ferner in der Schilderung sittlicher Gegenstände, in den Gemählden einzelner Zustände der Seele und einzelner Charaktere, und in der Schilderung abstracter, psychologischer Gegenstände vor allen andern schönen Künsten den Vorzug grösserer Deutlichkeit und Bestimmtheit.

§. 358.

Die Vollkommenheit und Schönheit ästhetischer Beschreibungen jeder Art besteht in richtiger Zeichnung, geschickter Auswahl der einzelnen Züge, faßlicher Anordnung und richtiger Haltung des Ganzen.

§. 359.

Gegenstände, deren Theile im Raume neben einander stehen, werden am besten durch den Maler; Gegenstände hingegen, deren Theile der Zeit nach auf einander folgen, am besten durch den Dichter gemalt. Insofern der Dichter blos dogmatisirt, kann er gleich dem Maler neben einander seyende Gegenstände malen; insofern er aber als

Dichter uns eine lebhafte und täuschende Vorstellung des Ganzen geben will, muß er auf seine Weise malen, das heißt, nur die wichtigsten, fruchtbarsten Züge auslesen, nebeneinanderseyende Gegenstände als fortschreitende vorstellen, Körper in Handlungen verwandeln, das was uns der Maler als schon entstanden auf einmal zeigt, erst entstehen lassen, und mehr die Wirkungen als die Bestandtheile der Gegenstände beschreiben.

S. Joh. Jakob Bodmers Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter. Mit einer Vorrede von Joh. Jac. Breitinger. Zürich 1741. 8. — Laokoon, von Leßing. N. Ausg. — Engels Theorie der Dichtungsarten. I. Th. S. 131. ꝛc.

XXXI.

Contrast. Antithese.

§. 360.

Nicht nur ähnliche, sondern auch entgegengesetzte Ideen erwecken sich wechselsweise, und befördern die Lebhaftigkeit der Erkenntniß durch ihre Verbindung mit den Hauptideen. Jene beschäftigen den Witz durch Bemerkung der Aehnlichkeiten, diese den Scharfsinn durch Bemerkung der Verschiedenheiten. Der **Contrast** gründet sich auf das Princi-

pium der Entgegensetzung, und entsteht aus der Zusammenstellung entgegengesetzter Vorstellungen, die zusammen gedacht werden, oder unmittelbar auf einander folgen.

§. 361.

Entgegengesetzte Vorstellungen haben von einander verschiedene Merkmale der Beschaffenheit oder der Größe, und sind also einander entweder unähnlich oder ungleich. Je mehr verschiedene Merkmale die Vorstellungen haben, je unähnlicher also gleiche, und je ungleicher ähnliche Dinge sind, desto mehr sind sie einander entgegengesetzt. Entgegengesetzte Dinge contrastiren aber nur alsdann miteinander, wenn sie für die sinnliche Vorstellung zu einerley Art gehören; und ihr Contrast ist nur alsdann merklich, wenn die beyden contrastirenden Dinge Gegenstände der Vorstellung oder der Empfindung, und in Ansehung der letztern Gegenstände eben desselben Sinnes sind. Je ähnlicher die Dinge sind, zwischen welchen wir Verschiedenheit bemerken, und je grösser ihre Verschiedenheit ist, desto grösser ist auch der Contrast, desto mehr werden wir in Verwunderung gesetzt, überrascht und beschäftiget.

§. 362.

Der Contrast reizt die sinnliche Aufmerksamkeit, und befördert die Lebhaftigkeit: denn entgegengesetzte Stimmungen setzen Körper und Seele in gröfsere Thätigkeit, wodurch sich auch die Vorstellungen länger in der Seele erhalten; und der Reichthum der Ideen wird ungemein vermehrt, wenn wir statt einer Idee ihrer mehrere, und mit den beiden contrastirenden Dingen zugleich auch ihre Verhältnisse, folglich eine Menge reeller oder verneinender Merkmale, und ingeheim noch den allgemeinen Begriff, unter dem beide enthalten sind, uns vorstellen.

§. 363.

Der Contrast hat Arten und Grade. 1) Der vollkommene Contrast oder der höchste Grad desselben entsteht aus der Zusammensetzung entgegengesetzter, einander widerstreitender Beschaffenheiten oder Gröfsen, indem man die Extreme den Extremen, oder die wahre Vollkommenheit der Unvollkommenheit entgegensetzt. Von dieser Art sind in den redenden Künsten entgegengesetzte Charaktere, Leidenschaften, Zustände einer und derselben Person.

§. 364.

2) Der geringere Grad des Contrastes entsteht aus der Zusammenstellung unähnlicher Dinge, und dient besonders zur Abwechslung. Man verlangt vornehmlich von den Malern, daß ihre Gruppen, und die einzelnen Figuren und Theile derselben contrastiren, das heißt, in der Form, in Licht und Schatten einander nicht zu ähnlich seyn sollen.

§. 365.

3) Der geringste Grad des Contrastes entsteht aus der Ungleichheit der Grade ähnlicher Beschaffenheiten. Dieser ist ein gutes Mittel, den höchsten Grad eines Dinges, der sonst über den Ausdruck wäre, fühlbar zu machen, und bringt oft das Erhabene und das Erstaunen hervor.

§. 366.

Da der Contrast die Kraft besitzt die Gegenstände zu erleuchten und zu verdunkeln, zu vergrößern und zu verkleinern, so kann er zur Verstärkung aller Arten des Schönen, des Anmuthigen, des Rührenden, des Komischen und des Erhabenen gebraucht werden. Die Kraft des Contrastes ist nach Beschaffenheit der Gegenstände verschieden: sie wirkt am schwächsten, wenn physische Gegenstände

mit physischen, stärker, wenn physische mit moralischen, und am stärksten, wenn moralische mit moralischen contrastiren.

§. 367.

Die Vergleichung entgegengesetzter Dinge in einem Redesatze nennt man die Antithese. Sie ist eine einfache, wenn sie nur in ein Paar Worten oder in einem einfachen Satze besteht; und eine zusammengesetzte, wenn sie durch mehrere Sätze oder Reihen von Vorstellungen durchgeführt wird, und die letztere ist besonders ein gutes Mittel der Ueberredung. Sie kann ferner alle Arten des Contrastes ausdrücken, und dient vornehmlich zur Einkleidung moralischer Aussprüche.

§. 368.

Je näher die entgegengesetzten Ideen zusammengerückt, und je kürzer sie ausgedrückt werden, je mehr die einzelnen Worte und Glieder in dem Verhältnisse ihrer Zahl und ihrer Länge mit einander übereinstimmen, desto nachdrücklicher und schöner ist die Antithese.

§. 369.

Der Contrast und die Antithese müssen vornehmlich wahr und natürlich seyn, das heißt, in der

Sache selbst, in den Ideen und nicht in den Worten liegen, aus der Grundanlage des Subjectes von selbst entspringen, und nicht erzwungen werden, und besonders der Gemüthsstimmung des Dichters, oder der Personen, die er redend einführt, angemessen seyn. Die Schönheit der Antithese verführt sinnreiche, witzige Köpfe leicht zum Spielwerk mit Worten: die Lebhaftigkeit des Contrasts verleitet den dramatischen Dichter leicht die Charaktere zu verfälschen, oder die Handlung mit unnützen Personen zu überladen.

§. 370.

Der Contrast und die Antithese müssen ferner, wie andere Mittel der Lebhaftigkeit, mit Mässigung gebraucht werden: denn die Bemerkung der Verschiedenheiten strengt unsern Geist mehr an, als die Bemerkung der Aehnlichkeiten, und die Schönheiten verlieren durch zu oft wiederholten Gebrauch ihren Reitz, und bringen zuletzt Ueberdruß und Eckel hervor.

§. 371.

Da die Zusammenstellung der eigentlich entgegengesetzten Dinge weniger Neuheit und Mannichfaltigkeit zuläßt, das Vergnügen der Erwartung

mehr schwächt, härter und meist unwahrscheinlicher ist, als die Zusammenstellung verschiedener Dinge, so muß der höhere Grad des Contrastes mässiger als die geringere Grade gebraucht werden. Künstler ohne Genie bedienen sich des erstern gewöhnlich am meisten.

§. 372.

Auch die Zusammenstellung unähnlicher Dinge muß nicht zu sehr gehäuft werden, weil die Einbildungskraft sonst durch die Menge der Abstechungen zerstreut und verwirrt wird, und sich nirgends festhalten kann.

§. 373.

Der unmässige Gebrauch künstlicher und gespitzter Gegensätze, und auffallender Wortunterschiede erregt Mißtrauen, zieht von der Hauptsache ab, und wird zuletzt widrig. Wenn sie zum herrschenden Ton der Schreibart gemacht werden, so sind sie ein unverwerflicher Beweis des verdorbensten Geschmackes, wie dieß bey den spätern Römischen Schriftstellern der Fall gewesen ist. Die Bewunderung solcher Schriftsteller nimmt bey reiferer Ausbildung des Geschmacks in eben dem Maaße ab, in welchem man die edle Einfalt der Alten zu schätzen anfängt.

XXXII.

Vergegenwärtigung, schnelle Folge, Abbrechung der Vorstellungen, Inversion.

§. 374.

Da das Abwesende, Vergangene, nicht so lebhaft empfunden wird, als das Gegenwärtige; so befördert es die Lebhaftigkeit der Vorstellungen ungemein, wenn man jenes so viel möglich vergegenwärtiget, welches auf verschiedene Art und in verschiedenen Graden geschehen kann. Man kann, wenn die Einbildungskraft in einem gewissen Grade erwärmt ist, entweder vergangene Begebenheiten als jetzt geschehend vorstellen, und zu diesem Ende die Grammatische Form des Vortrags ändern, anstatt des Präteriti das Präsens gebrauchen; oder abwesende Dinge als Gegenstände vorstellen, die man gegenwärtig handeln und wirken sieht; (Vision) oder abwesende Personen als gegenwärtig anreden. (Anrede, Apostrophe) Die Anrede setzt nicht nur einen gewissen Grad der Begeisterung, sondern auch einen der Anrede würdigen Gegenstand voraus, und muß sparsam gebraucht werden.

§. 375.

Man vergegenwärtiget ferner sinnliche Gegenstände, wenn man bey Vorstellung derselben der Einbildungskraft des Lesers oder Zuhörers die bedeutendsten, zur Ergänzung des ganzen Bildes schicklichsten Züge vorhält; das Individuellere, Eigenthümlichere derselben so genau nachahmt, daß man die Sache selbst zu sehen oder zu hören glaubt; und, indem man einen der äussern Sinne beschäftiget, plötzlich auch einen andern rührt.

§. 376.

Der höchste Grad der Vergegenwärtigung ist, wenn man die blosse Beschreibung, Erzählung, Abhandlung in die dramatische Form einkleidet, wodurch das Ganze weit mehr Leben und Kraft erhält.

§. 377.

Die Lebhaftigkeit wird ferner durch die geschwinde Erweckung der Vorstellungen ungemein verstärkt: theils indem eine grössere Summe von Vorstellungen in kürzerer Zeit erweckt wird, theils indem der Einfluß entgegengesetzter, die Aufmerksamkeit zerstreuender Vorstellungen gehindert wird. Je rascher, kühner der Fortgang von Ideen zu Ideen ist, je

mehr die zwischenliegenden Mittelideen verschlungen, und die Verbindungswörter weggelassen werden, (Asyndeton) desto mehr werden die untern Kräfte der Seele in Bewegung gesetzt.

§. 378.

So wie auf der einen Seite die Weglassung der Verbindungswörter die Idee einer grossen Geschwindigkeit erregt; so erregt auf der andern Seite die Häufung der Verbindungswörter (Polysyndeton) die Idee einer grossen Menge.

§. 379.

Die Lebhaftigkeit wird auch dadurch verstärkt, wenn man einen Gedanken plötzlich abbricht, ohne ihn zu vollenden, und das übrige errathen läßt. (Abbrechung, Præcisio, Aposiopesis) Dadurch setzt man die Einbildungskraft des Lesers oder Zuhörers in grössere Bewegung und Thätigkeit, indem sie das, was der Wahrheit nach nur angefangen und hingeworfen war, sogleich vollendet oder ergänzt. Eben daher bringen auch die schönen Wissenschaften grössere Wirkungen hervor, als die zeichnenden und bildenden Künste, weil sie sich willkührlicher Zeichen bedienen, und folglich mehr auf die reproducirende Kraft der Seele wirken.

§. 380.

Die Lebhaftigkeit, insofern sie in geschwinder Erweckung der Vorstellungen besteht, ist besonders in grössern Werken nur als Würze zu gebrauchen: theils um gewöhnliche Vorstellungen zu erhöhen, theils um, wenn es nöthig ist, dem Geiste und dem Gemüthe einen neuen Schwung und neue Kräfte zu geben. Es zeigt daher einen verdorbenen Geschmack an, wenn man sie zum herrschenden Ton der Schreibart in größern, besonders prosaischen Werken macht.

§. 381.

Das letzte bemerkenswürdige Mittel zur Beförderung der Lebhaftigkeit ist die Abweichung von der Sprache des gewöhnlichen Lebens, worinn die Poesie überhaupt mehr Freyheit und Eigenheit hat als die Prosa, weßwegen man sie auch gewöhnlich den Poetischen Sprachgebrauch nennt. Die Dichter können nämlich durch veränderte Beugung der Wörter, durch eigene Wörter und Redensarten, durch Verwechslung der Redetheile mit einander, durch veränderte Beziehung, Stellung und Anordnung der Wörter ihrer Rede den Reitz der Neuheit

und des Unerwarteten, und überhaupt einen höhern Grad der Sinnlichkeit mittheilen.

§. 382.

Die Lebhaftigkeit der Vorstellungen wird durch die Inversion vermehrt, nach welcher man einen Begriff oder einen ganzen Satz aus seiner gewöhnlichen Stelle heraushebt, und an eine andre Stelle setzt, wo er die Aufmerksamkeit des Lesers oder Zuhörers stärker reitzt; nach welcher man also die gewöhnliche Wortfolge, welche ganz gelassen von dem Unbestimmtern zu dem Bestimmtern fortschreitet, verläßt, und der Sprache des ruhigen Verstandes die Sprache der Einbildungskraft und der Empfindung unterschiebt.

§. 383.

Man kann die Wörter auf mancherley Art versetzen; doch muß es besonders in der Prosa, nicht ohne hinlänglichen Grund geschehen, noch vielweniger den Nachdruck stören; nicht Dunkelheit und Zweydeutigkeit verursachen, und der Sprache keine Gewalt anthun, und endlich nicht zu häufig vorkommen.

§. 384.

Die Schönheit der Sache ist mit der Schönheit

des Ausdrucks in der Poesie so innig verbunden, daß man oft blos durch die Versetzung der Worte die rührendste und wohlklingendste Stelle beynahe ganz in einen logikalischen Satz verwandeln kann. Dieß gilt insbesondere von kleineren Gedichten, die gewöhnlich in Uebersetzungen am meisten verlieren, und daher auch nach den besten Uebersetzungen nicht völlig richtig beurtheilt werden können.

II. Hauptstück.

Von den Hauptarten des Schönen.

I. Abschnitt.

Vom Schönen im engern Sinne.

XXXIII.

Einleitung.

§. 385.

Alle schönen Gegenstände kommen mit einander in den allgemeinen Eigenschaften überein, daß sie zu Einem Ganzen und zu Einem Zweck zusammenstimmen. Sie unterscheiden sich aber auch von einander in der Art und dem Grade ihrer Voll-

kommenheit, und ihres Eindruckes auf die Seele, woraus sich denn besondere Arten des Schönen, und bestimmtere Regeln zur Behandlung derselben ergeben.

§. 386.

Die Arten des Schönen sind ihrer Natur nach von einander verschieden, indem sie sich entweder auf reine Vollkommenheit, wie das Schöne im engern Sinne; oder auf einen Contrast zwischen einer Vollkommenheit und Unvollkommenheit gründen, wie das Rührende und das Lächerliche. Den höchsten Grad des Schönen im engern Sinne und des Rührenden nennt man das Grosse und Erhabene.

§. 387.

Die Arten des Schönen sind ferner in ihrer Wirkung auf die Seele von einander verschieden, indem sie entweder rein angenehme oder vermischte Empfindungen hervorbringen; entweder allmählig oder auf einmal, mit geringerer oder grösserer Kraft, kürzer oder anhaltender auf die Seele wirken; welche verschiedene Wirkungen sich auch gewöhnlich in den Geberden, in den Stellungen und Bewegungen des empfindenden Wesens und der mitem-

pfindenden Leser, Zuschauer oder Zuhörer zu erkennen geben.

§. 388.

Die Arten des Schönen sind endlich unter sich selbst verschieden, und lassen sich bald mehr bald weniger mit einander vermischen, woraus denn verschiedene Unterarten und Mischempfindungen entspringen, deren mannichfaltige Schattirungen sich weder aufzählen, noch deutlich erklären, noch in Worten ausdrücken lassen.

XXXIV.

Begriff und Wirkung des Anmuthigen.

§. 389.

Das Schöne im engern Sinne, das sich auf Vollkommenheit gründet, bringt rein angenehme Empfindungen von verschiedener Stärke hervor; und läßt sich in Ansehung des Grades seiner Vollkommenheit und seiner Wirkung auf die Seele in die drey Unterarten des **Anmuthigen**, des mittleren Schönen und des Erhaben-Schönen eintheilen.

§. 390.

Wir nennen einen schönen Gegenstand anmuthig,

der uns sanft reizt, und die Ideen unschuldiger sanfter Vergnügungen oder liebenswürdiger Vollkommenheiten des Geistes und Herzens erregt. Wir nennen ferner einen anmuthigen Gegenstand insbesondere reizend, insofern er stärkere Begierden zum Genuß erregt, oder sich durch Schönheit der anscheinenden oder wahren Bewegung auszeichnet; und wir legen ihm Grazie bey, insofern die Schönheit seiner Bewegungen durch solche Handlungen der Seele hervorgebracht wird, die wir gerne sehen oder hochachten. Das Wort Grazie bezieht sich in den Werken der Natur nur auf den Menschen, und in den schönen Künsten und Wissenschaften auf alle Arten von Werken, welche bey dem Urheber derselben sanfte Vollkommenheiten des Geistes und Herzens voraussetzen.

§. 391.

Das Anmuthige erregt rein angenehme sanfte Empfindungen, indem es unsere Vorstellungs- und Begehrungskraft, Sinne, Einbildungskraft, Verstand und Herz nur leicht und allmählig reizt und beschäftiget, und ruhige Behaglichkeit, Frölichkeit, Liebe und Zuneigung zu dem Gegenstande oder zu dem Urheber desselben bewirkt; welche Empfindun-

gen sich auch im Körper durch Züge des Lächelns, Heiterkeit der Stirne, Glanz der Augen, gefällige und leichte Stellungen und Bewegungen zu erkennen geben.

XXXV.

Arten anmuthiger Gegenstände.

§. 392.

Das Anmuthige findet sich theils in physischen, theils in sittlichen Gegenständen der Natur, der schönen Künste und Wissenschaften. Die leblosen Gegenstände der Natur sind anmuthig, insofern sie einen sanften Eindruck auf die Sinne machen, und Ideen sanfter unschuldiger Vergnügungen in uns erwecken, es seye durch ihren Einfluß auf die Glückseeligkeit geistiger Wesen, oder durch ihre Aehnlichkeit mit menschlichen Vollkommenheiten.

§. 393.

Da die Vollkommenheit lebloser Gegenstände der Natur nur eine äusserliche, relative, das heißt, eine solche ist, deren gute Wirkung nicht von ihnen selbst, sondern nur von fremden geistigen Wesen genossen wird, und wir folglich nicht mit ihnen sympathisiren können; da ferner ihre Bewegungen von

keinem innern geistigen Prinzipium herrühren, und ihre Aehnlichkeit mit menschlichen Vollkommenheiten entfernter ist; so haben sie auch einen geringern Grad der Anmuth als belebte thierische Körper, mit denen wir mehr sympathisiren können, und auf die wir unsere eigenen moralischen Beschaffenheiten leichter übertragen. In den Werken der Kunst erhalten leblose Gegenstände durch die Erinnerung an die Vollkommenheiten ihres Urhebers einen Zusatz von Anmuth.

§. 394.

Der höchste Grad der Anmuth und die wahre Grazie findet sich im Körper des Menschen: denn die angenehmen Empfindungen und die geselligen Neigungen von der sanften und mittleren Art drücken sich vermöge der genauen Verbindung der Seele mit dem Körper in den Gesichtszügen, Bewegungen, Stellungen und Lagen des menschlichen Körpers auf eine anmuthige Art aus; so wie hingegen die sichtbaren und hörbaren Zeichen unangenehmer Empfindungen und ungeselliger gehässiger Triebe und Leidenschaften fast durchaus unangenehm und widrig sind.

§. 395.

Das Anmuthige findet sich ferner, besonders

in den Werken der redenden Künste, in den Gedanken, Empfindungen, Bildern, Gemählden, Dichtungen, und im Ausdrucke; und im wirklichen Leben in dem ganzen äussern Betragen.

§. 396.

Das Anmuthige in den Werken der Kunst ist entweder ein wesentliches, das durch sich selbst anmuthig ist; oder ein künstliches, das erst durch die besondere Weise, wie es vorgestellt wird, seine Anmuth erhält. Im erstern Falle fällt das Wohlgefallen und die Liebe mehr auf den Gegenstand oder das Urbild; im andern mehr auf die Nachahmung und Kunst, und auf die liebenswürdigen Eigenschaften des Künstlers.

§. 397.

Zum anmuthigen Künstler und Schriftsteller werden ein feines ästhetisches und moralisches Gefühl, eine blühende Einbildungskraft, ein wohlwollendes Gemüthe, und eine feine Mischung und mittlere Proportion der verschiedenen Erkenntnißkräfte erfordert.

XXXVI.

Bestandtheile des Anmuthigen.

§. 398.

Der anmuthige oder der graziöse Stil findet sich in den Gedanken, Empfindungen und Bildern, in der Diktion, im Mechanischen des Ausdrucks, in der Zusammensetzung, und in der Ausbildung der kleinern Theile eines Werkes. 1) Die Anmuth in den Gedanken, Empfindungen und Bildern besteht in einem höhern Grade der Klarheit und Faßlichkeit, in einer gemässigten sinnlichen Stärke, und in einer leichten fliessenden Verbindung der Vorstellungen.

§. 399.

Die Vernunft des anmuthigen Schriftstellers muß daher die Begriffe nur so weit zergliedern und aufhellen, daß sie bey dem mässigsten Grade der Aufmerksamkeit gefaßt werden können; die Einbildungskraft ihre Bilder von bekannten Dingen hernehmen, und gehörig ausmalen, damit die Aufmerksamkeit nicht durch Ergänzung oder durch Bemerkung feinerer Züge in den Gemählden aufgehalten wird; der Witz keine versteckten Aehnlichkeiten, keine Anspielungen auf weniger bekannte Ge-

genstände aufsuchen; der Scharfsinn keine Begriffe unterscheiden, keine Sentenzen aufstellen, deren verborgene Verschiedenheiten und verborgener Sinn nur durch fortgesetzte Reflexionen, durch eine besondere Wendung des Geistes bemerkt und entdeckt werden können.

§. 400.

Daher müssen ferner keine vielumfassende, starke und erhabene Gedanken, keine sehr lebhafte und sehr rührende Vorstellungen, folglich keine prächtige, glänzende und kühne Bilder und Figuren, keine Ausbrüche heftiger Leidenschaften vorgestellt werden; sondern überall müssen ein gemässigter Geist, eine blühende Einbildungskraft und eine zärtliche Empfindsamkeit sanft hervorleuchten.

§. 401.

Daher müssen endlich in der Verbindung der Vorstellungen alle feinere Verhältnisse und versecktere Verbindungen unter denselben, das Aeusserste und Entgegengesetzte in den Ideen, scharfe, schneidende Contraste vermieden, kurz, keine Zwischenvorstellungen ausgelassen werden, damit man ohne merkliche Unterbrechung und ohne erneuerte oder veränderte Aufmerksamkeit von einer

Vorstellung zur andern leicht fortgeleitet, und der innere Sinn immer gleich sanft gereizt wird.

§. 402.

Der Grundstoff oder der Hauptton anmuthiger Werke besteht in allem dem, was Sinne, Einbildungskraft und Herz auf eine sanfte Weise ergötzt, was von Seiten ihres Urhebers Heiterkeit des Geistes, fröliche Laune, Wohlwollen, Gefälligkeit, Bescheidenheit und feinen Anstand verkündiget.

§. 403.

2) Das Anmuthige in der **Diktion** besteht darinn: daß man die eigentlichsten, bekanntesten und gewöhnlichsten Wörter und Redensarten wählt, und das Fremde, Ungewöhnliche und Auffallende in denselben vermeidet; daß man Wörter und Redensarten, die für ein feineres Gefühl unangenehme Nebenbegriffe mit sich führen, mit andern edlern und lieblichern vertauscht, und sich zu dem Ende der Tropen und Umschreibungen bedient; und daß man überhaupt sich eines naiven Ausdrucks befleissigt, der ungesucht, ohne Vorsatz zu gefallen und ohne Absicht Ansprüche zu machen, liebenswürdige Vollkommenheiten des Geistes und Herzens verräth. In der anmuthigen Schreibart sind insonderheit

auch die Diminutife, jedoch mit Wahl und Maaß, zu gebrauchen.

§. 404.

Man muß ferner die Wörter in den leichtesten Zusammenhang bringen, ungewöhnliche auffallende Versetzungen vermeiden, und den Redesätzen und Perioden einen mässigen Umfang, keine sehr ausgedehnte Fülle, und eine gefällige Ründung geben: denn die anmuthige Schreibart hält das Mittel zwischen der **ausführlichern**, prachtvollern und zwischen der **concisen**, gedrungenen Schreibart.

§. 405.

3) Was das **Mechanische des Ausdrucks** anbelangt: so müssen die Wörter an sich selbst sehr wohlklingend seyn, und in einem sanften Flusse fortgleiten, so daß das Ohr immer gleichförmig gereizt und ergötzt wird. Der Numerus muß leicht, nicht prächtig, das Sylbenmaaß kurz, bestimmt und fliessend seyn.

§. 406.

4) In der **Zusammensetzung** erfordert die Anmuth einen mässigen Umfang des Ganzen, gefällige Anordnung der Theile, und wohlvorbereitete Uebergänge von einem Haupttheile zum andern.

§. 407.

§. 407.

5) In der Ausbildung erfordert die Anmuth theils Reinlichkeit oder Vollkommenheit in der Bearbeitung der kleinern Theile: denn je kleiner der Gegenstand ist, desto mehr ist ihm die Reinlichkeit nothwendig: theils Zierlichkeit oder geschmackvolle Wahl des Einzelnen, das zur Vermehrung der Annehmlichkeit dient; theils einen höhern Grad der Harmonie in der Zusammenstimmung der Theile zur Hauptempfindung des Ganzen.

§. 408.

So wie in den Werken der redenden Künste, eben so erfordert die Anmuth auch in den Werken der übrigen schönen Künste aus gleichen Gründen reine, helle, gemilderte Farben und Töne, geschwungene Linien, sanfte Bewegungen, unmerkliches in einander verlieren glänzender Farben, allmähliges Steigen und Fallen der Töne, stufenweise Abänderung in den Linien und Bewegungen, begränzte, und vergleichungsweise kleine Formen und Ganze, gefällige Anordnung der Theile, Reinlichkeit, Zierlichkeit und vollkommnere Harmonie.

§. 409.

Aus den angeführten Eigenschaften des Anmu-

thigen lassen sich die entgegengesetzten Fehler, in welche man in dem anmuthigen Stil so leicht verfällt, von selbst herleiten. Das Bestreben nach Klarheit und Faßlichkeit macht den Vortrag leicht wässerig, gedehnt und schleppend; das Naive wird leicht mit dem Einfältigern, Platten und Niedrigern vertauscht; Zierlichkeit artet leicht in Ziererey, und Reinlichkeit in Künsteley, in ein verblasenes und vertriebenes Wesen aus, so daß der Gegenstand seine natürliche Annehmlichkeit und Kraft verliert. Das Kleine, Niedliche, das sich mit dem Anmuthigen verbindet, artet leicht in kindisches und jugendliches Wesen aus: — in's **Fade**, wenn die Annehmlichkeit mehr im Ausdruck, als in der Sache liegt; in's **Läppische**, wenn dabey das Edle fehlt; in's **Faselhafte**, wenn in der Munterkeit und in den Scherzen kein Verstand durchschimmert; und in's **Tändelnde**, wenn man länger beym Kleinen verweilt, als es dem reifern Alter geziemt.

§. 410.

Das Anmuthige läßt sich auch mit andern Gefühlen, mit gemäßigten Affecten, mit stiller Größe, mit dem Scherzhaften verbinden, und kann und muß auch in allen Kunstwerken nach Beschaffenheit

der Materie bald mehr bald weniger theils zur Abwechslung theils zur Vermehrung der Annehmlichkeit gebraucht werden. Selbst widrige Gegenstände der Natur können durch die Kunst ein gewisses Maaß von Grazie erhalten. In den Werken der Malerey wird vermöge der Natur ihrer Zeichen mehr auf die Grazie, in den Werken der Poesie mehr auf den Ausdruck der Empfindungen gesehen.

§. 411.

Das mittlere Schöne, oder die Mittelgattung zwischen dem Anmuthigen und Erhaben-Schönen, unterscheidet sich von dem Erstern durch einen höhern Grad des Interesse, des Reichthums, der Lebhaftigkeit der Ideen, Empfindungen und Bilder, durch weniger leichte, oft fremde und versteckte, Verbindung der Ideen, Ausdrücke und Theile des Ganzen, durch eine hervorstechendere Diktion, durch grössere Ausführlichkeit oder Gedrungenheit der Perioden, durch grössere Fülle oder Stärke des Klangs und des Rhythmus, durch grössern Umfang des Ganzen, durch auffallendere und minder schmeichelhafte Uebergänge, durch glänzendere, reichere Verzierungen, und durch eine sorglosere Bearbeitung der kleinern Theile: daher es auch die Kräfte der See-

le stärker reitzt, ein lebhafteres Vergnügen gewährt, und statt Liebe Verehrung bewirkt.

S. Zergliederung der Schönheit von Hogarth. Berlin und Potsdam. 1754. 4. vergl. damit des Herrn Parent Abhandlung von der Natur der körperlichen Schönheit im Journal des Savans. 1700. T. XXVIII. Ebendesselben Essais & Recherches de Mathematique & de Physique. à Paris 1713. 12. Tome 3. und besonders des Herrn von Hagedorn Betrachtungen über die Malerey. Betracht. II. XXXVII. LVI. — Home Grundsf. der Krit. XI. Kap. — Burke's philosophische Untersuchungen über den Ursprung unsrer Begriffe vom Erhabnen und Schönen. Riga 1773. — Donaldsons Grundsätze der Schönheit. — Essay sur la Beauté par M. de Marcenay. à Paris 1770. — P. André VII. Discours sur les Graces. — Winkelmanns Abhandl. von der Grazie in Werken der Kunst. In der Leipz. Bibl. der schönen Wiss. V. B. I. St. — Ebendesselben Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. 4. I. Th. S. 229. — Des Ritter Anton Raphael Mengs hinterlassene Werke, übersetzt von Prange. Halle 1786. III. B. S. 15. ꝛc. S. 273. ꝛc. — Moses Mendelsohns Briefe über die Empfindungen. XI. Btief. — Leßings Laokoon. S. 216. ꝛc. — Kants Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Riga 1771. 8. — Ueber die Horen und Grazien. Zwey mythologische Abhandlungen. Jena 1787. 8.

II. Abschnitt.

Vom Rührenden im engern Sinne.

XXXVII.

Begriff, Arten und Wirkung des Rührenden.

§. 412.

Wir nennen dasjenige rührend im engern Sinne, was durch lebhafte Vorstellung des Guten und Bösen, oder durch einen uns nahe angehenden, wichtigern Contrast zwischen einer Vollkommenheit und Unvollkommenheit vermischte Empfindungen in uns hervorbringt. (§. 38.) Die vermischten Empfindungen sind im höhern Grade angenehm, weil die sinnliche Vorstellung der Unvollkommenheit in denselben vermöge der Kraft des Contrastes die sinnliche Vorstellung der vergesellschafteten Vollkommenheit erleuchtet und verstärkt: daher auch das Rührende in den Werken des Geschmacks am allgemeinsten gefällt, und am allgemeinsten gebraucht wird.

§. 413.

Die vermischten Empfindungen oder die Gemüthsbewegungen, Leidenschaften lassen sich in Ansehung ihrer Stärke oder der Grösse der vorgestell-

ten Vollkommenheit und Unvollkommenheit eintheilen: 1) in zärtlichere, sanftere Gemüthsbewegungen und Leidenschaften, die die Seele abspannen, darniederschlagen; (rührend im engsten Sinne) 2) in mittlere, mässige, die die Seele lebhaft, aber nicht gewaltsam bewegen; 3) in stärkere, stürmische, erhabnere, die die Seele erheben und fortreissen. (Pathos, Pathetisch.)

§. 414.

Das Zärtlichrührende bewegt die Seele sanft, und läßt ihr alle Ruhe und Muße den Gegenstand von allen der jedesmaligen Empfindung interessanten Seiten zu betrachten, sich gemächlich über ihn zu ergiessen, und zu Entschliessungen zu bestimmen. Das Pathetische erschüttert, schwellt, reißt die Seele fort, und bestimmt sie mit Gewalt zu Entschliessungen und Handlungen.

XXXVIII.

Mittel der Rührung.

§. 415.

Die Leidenschaften werden von dem Künstler erweckt, wenn er uns 1) entweder seine eigenen Empfindungen über Scenen der materiellen Welt und

über menschliche Angelegenheiten vorlegt, seinen eigenen Gemüthszustand schildert; oder 2) rührende Gegenstände der materiellen oder sittlichen Welt uns nach ihren Ursachen, Umständen und Wirkungen vor Augen legt. Das letztere kann auf dreyfache Art geschehen. Entweder stellt uns der Künstler eine Sache vor, wie sie ist, beschreibt; oder er erzählt uns als Zeuge eine Sache, wie sie geschieht, eine Handlung, die moralische Wesen in Leidenschaft setzt; oder er läßt die moralische Wesen, zwischen welchen die Handlung vorfällt, selbst auftretten, selbst sprechen und handeln, stellt dar, dramatisirt. Die letzte Art Leidenschaften zu erwecken ist die interessanteste, und erfordert eine grosse Kenntniß des menschlichen Herzens und Biegsamkeit der Einbildungskraft.

§. 416.

Das erste Erforderniß, um andere zu rühren, ist: daß der Künstler selbst ein empfindsames Herz habe; daß er sich eben jetzt in der Gemüthsbewegung befinde, die er in andern erregen will; und daß er das menschliche Herz überhaupt, und insbesondere den Charakter derjenigen kenne, die von ihm gerührt werden, oder ihm nachempfinden sollen.

§. 417.

Das zweyte Erforderniß ist: daß die Vorstellung des Rührenden selbst in den Werken der Kunst wahr und natürlich, anschauend und überwiegend-angenehm, das heißt, mit Geschmack verbunden seye; denn wir können dem Künstler nur insoferne nachempfinden, als wir unsere eigene Natur in ihm wieder finden, als wir eine lebhafte Vorstellung des Guten und Bösen erhalten, und zugleich den Zweck der Kunst, nämlich die Verbindung des Angenehmen und Schönen mit dem Rührenden, erfüllt sehen.

§. 418.

Um den wahren und natürlichen Ausdruck der Leidenschaften, besonders in erzählenden und dramatischen Werken zu treffen, werden folgende drey Hauptpunkte erfordert: I. daß man die Entstehung, das Wachsthum und die Abnahme der Leidenschaften, ihre Uebergänge in andere Leidenschaften und ihre Mischungen; II. den Einfluß der Leidenschaften auf Gesinnungen und Ausdruck; und III. die ganze Art und Weise, wie die Leidenschaften, Gesinnungen, Ausdruck und Handlungen durch den eigenthümlichen Charakter der handelnden Perso-

nen bestimmt und modificirt werden; — von Anfang bis zu Ende in der natürlichsten Ordnung, mit Wahrheit und Präcision vorstelle.

§. 419.

I. Was den ersten Punkt betrift: so muß uns der Künstler 1) die Gründe vorlegen, woraus die Leidenschaft entspringt, und je heftiger diese ist, desto wichtiger muß auch die Veranlassung dazu seyn: denn wir können ohne Einsicht des Grundes, ohne wichtige Veranlassungen uns nicht für eine Sache mit Wärme einnehmen lassen, weder dem Künstler noch den handelnden Personen, die er vorstellt, nachempfinden. Die Veranlassung muß uns ferner gerecht dünken, denn wir können nicht mit Empfindungen sympathisiren, die wir nicht billigen. Je erlaubter, löblicher und ihrer Ursache gemässer die Leidenschaft, und je grösser die moralische Vollkommenheit der Person ist, desto leichter nehmen wir ihre Empfindungen an, desto stärker werden wir interessirt. Hieraus folgt aber nicht, daß vollkommene Charaktere auch das stärkste Interesse bewirken.

§. 420.

Moralische Ideale können nur in einem sehr

geringen Grade rühren und interessiren, weil hier die Vorstellung der höchsten moralischen Vollkommenheit die Vorstellung der Unvollkommenheit verdunkelt, oder ihren Ausdruck hindert, und folglich die Theilnehmung und das Vergnügen der Erwartung schwächt; weil ferner die höchste moralische Vollkommenheit weniger anschauend gefaßt wird; und weil es endlich peinlich ist, die reine Tugend leiden zu sehen. Daher schicken sich auch vermischte Charaktere, deren Vollkommenheiten durch einen gewissen Zusatz von menschlichen Schwachheiten, Fehlern und Leidenschaften eingeschränkt werden, am besten für die Dichtung. Die höchste moralische Unvollkommenheit ist noch viel weniger dichterisch, weil man sie eben so wenig fassen will, als kann.

S. Jakob Beattie's neue philos. Versuche. I. B. S. 106. ꝛc. — Engels Theorie der Dichtungsarten. I. Th. S. 238. ꝛc.

§. 421.

2) So wichtig auch die Veranlassung zu der Entstehung, dem Wachsthum und der Abnahme der Leidenschaften seyn mag, so muß man sie doch nicht auf einmal und plötzlich, sondern nach dem Gesetze der Stätigkeit allmählig und stufenweise entstehen, anschwellen und abnehmen lassen; denn

Sprünge und plötzliche Uebergänge können nicht nachempfunden werden. Entweder geht man aus dem Zustande der Ruhe und Gleichgültigkeit in den Zustand eines entschiedenen Affects der Begierde, des Abscheus, des Vergnügens, des Mißfallens über, oder von diesem wiederum in jenen zurück: alsdann muß man in beiden Fällen entweder die Empfindungen allmählig verstärken oder schwächen; oder den Uebergang in den Affect und den Rückgang in den völligen Zustand der Besonnenheit durch gewisse mittlere Zustände und Veränderungen der Seele, z. B. Verwirrung, Schrecken, Erstaunen, Unglauben, Hin- und Herschwanken ꝛc. vorbereiten. Diese mittlere Zustände können nach Beschaffenheit der Umstände kürzer oder länger anhalten, und in gewissen Fällen kaum bemerkt werden; aber sie dürfen nie fehlen, und müssen besonders vom Schauspieler durch Pausen und Gebehrdenspiel angedeutet werden.

§. 422.

3) Nach eben diesen Regeln müssen auch die schon entschiedenen Affecte angeschwellt, und noch weit mehr die Uebergänge aus einem entschiedenen Affect in einen andern entgegengesetzten vorgestellt

werden. Der Uebergang von einem Affect in den andern ist bey einigen Affecten leichter, bey andern schwieriger, je nachdem sie verwandt oder entfernt, das heißt, einander in Ansehung der Geschwindigkeit oder Langsamkeit, der Gleichförmigkeit oder Ungleichförmigkeit, des Gebundenen oder Abgesetzten, Rauhen oder Sanften in dem Ideengange ähnlich oder unähnlich sind. Sind die Affecte einander verwandt, so darf nur der Ideengang allmählig verändert werden; sind sie entfernt, so müssen hier, wie bey den entfernten Graden einartiger Affecte gewisse mittlere Zustände der Seele vorangehen. Das Gesetz der Stätigkeit kann noch auf eine dritte Art bey Affecten, die schnell hintereinander entstehen sollen, beobachtet werden; wenn man nämlich den vorhergehenden und den neu hinzukommenden Affect durch Mischempfindungen verbindet.

§. 423.

4) Wenn endlich mehrere vermischte Empfindungen in der Seele vorhanden sind, da bald die eine Empfindung die lebhaftere, die herrschende, die andere die schwächere, die untergeordnete ist, so muß der Ausdruck Präcision haben; das heißt:

die verschiedenen Empfindungen müssen unter sich und in ihren Verhältnissen zu einander so zusammenstimmen, wie es der jedesmaligen Stimmung der Seele gemäß ist.

§. 424.

II. Die Leidenschaften müssen zweytens nach ihrem Einflusse auf die Gesinnungen, oder auf die Art, Anzahl und Folge der Ideen, und auf den Ausdruck derselben richtig vorgestellt werden. 1) **Art der Ideen.** Die erhebenden heftigern Leidenschaften reissen die Seele zu lebhaften, starken Ideen und Empfindungen, und zu männlichen Entschlüssen fort; die niederschlagenden bewirken das Gegentheil.

§. 425.

Alle Leidenschaften kommen darinn überein, daß sie die Aufmerksamkeit der Seele steif auf den Gegenstand derselben hinheften, und ihr eine Reihe von Ideen und Empfindungen vorhalten, die ihrem jetzigen Zustand gemäß sind. Daher sind Wiederholungen einer und derselben Idee, eines und desselben Ausdrucks, in leidenschaftlichen Zuständen sehr natürlich, und ausser denselben und in Beziehung auf Nebensachen sehr frostig; daher kommt

die beständige Rückkehr der Seele auf den Gegenstand der Leidenschaft in denen Fällen, wo sie mit Gewalt auf fremde Gegenstände hingezogen wird; das Hin- und Herwanken der Seele zwischen jenem und diesen, die öftere Unterbrechung und die plötzlichen Uebergänge der Gedanken. Ist die Leidenschaft sehr stark, so zwingt sie die Gegenstände in eine gewisse Verbindung mit ihr selbst, so fremd sie ihr auch seyn mögen: ist die Leidenschaft schwächer oder getheilter, so entsteht ein beständiges Hin- und Herwanken der Seele.

§. 426.

Da die Leidenschaft die Aufmerksamkeit der Seele nur auf einen einzigen Gegenstand hinrichtet, und sie nur diesen allein in Einem Lichte sehen läßt; so sind falsche Schätzung der Gegenstände, Ausschweifungen der Einbildungskraft, Vergrösserung und Verkleinerung der Dinge, die mit dem Gegenstande der Leidenschaft in Verbindung stehen, (Hyperbel, Miosis) Glauben an unwahrscheinliche Dinge, die man verlangt oder verabscheut, in leidenschaftlichen Zuständen sehr natürlich.

§. 427.

Die Leidenschaften, besonders die heftigern,

machen ferner die Phantasie sehr geneigt, sich leblose Dinge als lebend, und abwesende als gegenwärtig vorzustellen. Denn da wir eine grosse Fertigkeit haben, zwischen uns und der äussern Welt Aehnlichkeiten und Uebereinstimmungen zu entdecken, so nimmt die von der Leidenschaft erhitzte Phantasie sehr leicht an, daß die ganze Natur mit ihr sympathisire. Ueberhaupt sucht sich jede Leidenschaft Ausgang zu verschaffen, und sich also, wenn sie keine andere Gegenstände finden kann, selbst gegen leblose und abwesende Gegenstände auszuschütten, besonders wenn diese mit den Ursachen und Gegenständen, durch welche die Seele in Bewegung gesetzt worden ist, nur in irgend einiger Verbindung stehen.

§. 428.

Da man ferner in der Leidenschaft sehr geneigt ist, theils seine Sache zu einer allgemeinen Sache zu machen; theils sich zu rechtfertigen, und seine alten Ideen und Grundsätze mit den neuen Eindrücken und Erfahrungen, die man in seiner gegenwärtigen Lage erhält, zusammenzuhalten, dadurch abzuändern oder zu bestätigen; so können auch Sentenzen in leidenschaftlichen Zuständen vorkommen.

Die Sentenzen müssen aber von selbst aus der Lage und dem Charakter der Person entspringen, und besonders in dramatischen Werken mehr wie generalisirte Empfindungen als wie förmliche Denksprüche erscheinen. Je länger die Aufmerksamkeit der Seele in einer fortdauernden herrschenden Gemüthsbewegung bey einem Gegenstande verweilt, desto mehr müssen sich auch die Spuren ihres Nachdenkens in richtigen, zuweilen sehr witzigen und scharfsinnigen Gedanken zeigen. Zuweilen ist der Zusammenhang der Begebenheiten selbst so beschaffen, daß sich die entferntesten Ideen mit einander verbinden.

§. 429.

Die Leidenschaften lassen endlich keine andere Empfindungen und Bilder zu, als die mit dem gegenwärtigen Tone der Leidenschaft übereinstimmen.

§. 430.

2) **Anzahl der Ideen.** Da die Leidenschaft die Aufmerksamkeit bey dem, was sie unmittelbar angeht, festzuhalten sucht, so erlaubt sie auch der Phantasie nicht den Faden der Ideen, der sich anzuspinnen anfängt, weit zu verfolgen, sondern zieht nach einer kurzen Folge von einander verlaßter

laßter Vorstellungen die Seele gleich wieder auf solche Ideen zurück, die unmittelbar von ihr selbst hervorgebracht werden. Dieß ist ein neuer Grund von abgebrochenen Ideen und Ausdrücken in der Hitze der Leidenschaft, und besonders beym Streite mehrerer Leidenschaften.

§. 431.

Aus eben diesem Grunde läßt auch die Leidenschaft keine Bilder zu, die mit dem Gegenstande derselben nicht in einer nähern innerlichen und äusserlichen Verbindung stehen; keine ausführlichere Metaphern und Vergleichungen, keine lange Reihe von Gegensätzen, keine zusammengesetzten Antithesen, überhaupt keine sorgfältig ausgeführte künstliche Bilder und Figuren.

§. 432.

3) Folge der Ideen. Die Leidenschaften haben auch Einfluß auf die Geschwindigkeit oder Langsamkeit, Gleichförmigkeit oder Ungleichförmigkeit des Ideengangs. In heftigen, stürmischen, die Seele erhebenden Leidenschaften ist der Ideengang reissend, kühn und regellos; in sanftern niederschlagenden Leidenschaften fliessen die Vorstellungen langsam und verweilend, gleichförmig und eben fort;

und in Leidenschaften von mittlerer Stärke ist der Ideengang lebhaft und rasch, aber leicht und gehalten.

§. 433.

Da ferner die Leidenschaft den Fortgang der Ideen oft unterbricht, und schnell von einer zu der andern übergeht, oder zwischen mehrern hin- und herschwankt, so folgt von selbst, daß sie keine Ordnung in der Folge der Ideen beobachtet. Die Unordnung des Ideengangs ist aber am größten in den höhern Graden der Leidenschaft, und beym Streite mehrerer Leidenschaften.

§. 434.

4) Die Leidenschaften haben endlich auf die Diktion und auf das Mechanische des Ausdrucks Einfluß. Die heftigern, die Seele schwellenden Leidenschaften drücken sich kurz, durch nachdrückliche, oft ungewöhnliche, seltene Wörter und Redensarten, durch kühne und starke Bilder und Figuren, durch rasche Wendungen und ungewöhnliche Versetzungen der Wörter, durch laute, oft rauhe Töne aus, und lieben einen schnellen, reissenden Rhythmus, und volltönendere, weniger bestimmtere Sylbenmaaße. Die zärtlichere Leiden-

schaften drücken sich umständlicher und in einer einfältigen, weniger geschmückten Sprache, durch sanfte fliessende Töne aus, und lieben einen langsamern, feyerlichern Rhythmus und ein einförmigeres Sylbenmaaß. Die mittlern gemässigten Leidenschaften halten in der Wahl der Wörter, Redensarten und Bilder, in der Verbindung und Zusammensetzung der Wörter, im Tone, Rhythmus und Sylbenmaaße das Mittel zwischen den heftigern und zärtlichern Leidenschaften.

§. 435.

Da überhaupt keine Leidenschaft ein langes ununterbrochenes Daseyn hat, und jede den Fortgang der Ideen häufig unterbricht, so ist auch die Sprache der Leidenschaften, besonders in dramatischen Werken, wo sich die Personen immer mit den gegenwärtigen Eindrücken beschäftigen, ungleich und unterbrochen: daher die Ellipse einzelner Wörter, die Abbrechung der Wortfolge, die Weglassung der Verbindungswörter, die Unregelmässigkeiten im Sylbenmaaße zu den natürlichen Aeusserungen der Leidenschaften gehören.

§. 436.

Die Leidenschaften äussern sich ferner in ihren

höhern Graden, wo die zum wörtlichen Ausdruck der Empfindungen nöthige Besonnenheit der Seele geschwächt wird, wo die Seele unter einer grossen Menge von Vorstellungen, die sie plötzlich übereilen, arbeitet, und der Mund sie nicht alle zugleich aussprechen kann, durch einzelne unartikulirte Töne oder Interjectionen, durch abgebrochene Sätze und unzusammenhängende Reden.

§. 437.

Endlich gehören auch die Monologen oder Selbstgespräche zu den natürlichen Ausbrüchen der Leidenschaften, die aber eine starke Bewegung der Seele voraussetzen, und nur allmählig in eine zusammenhängende Rede übergehen.

§. 438.

Da die Leidenschaften während ihrer Fortdauer wechselsweise stark und schwach sind, so müssen auch Gesinnungen und Ausdruck nicht nur der Leidenschaft überhaupt, sondern auch dem gegenwärtigen Tone derselben entsprechen, und folglich weder zu früh noch zu spät vorgebracht werden. Gesinnungen und Ausdruck sind völlig unnatürlich, wenn sie einer Leidenschaft vermöge der Gesetze der Natur gar nicht zukommen.

§. 439.

III. Zum wahren und natürlichen Ausdruck der Leidenschaften in erzählenden und dramatischen Werken wird zuletzt erfordert, daß die Entstehung, das Wachsthum, die Abnahme, die Uebergänge, die Gesinnungen und der Ausdruck derselben der besondern Verwicklung der Begebenheiten und der eigenthümlichen Beschaffenheit der Charaktere völlig angemessen seyen. Die Charaktere der Menschen werden durch die ursprünglichen Anlagen des Geistes und Herzens, durch Geschlecht, Alter, Nation, äussere Glücksumstände, Stand und Rang bestimmt, und der Ausdruck ihrer Empfindungen ist nur alsdann wahr und natürlich, wenn er allen diesen verschiedenen Umständen entspricht.

§. 440.

Aus dem Angeführten erhellet von selbst, welche Manier die Leidenschaften auszudrücken die wahre und die falsche ist. Jene besteht darinn, daß man die vorgestellten Personen solche Gesinnungen äussern, solche Entschlüsse fassen, und solche Handlungen verrichten läßt, die aus ihrer Situation nach Beschaffenheit ihres Charakters natürlich entspringen: diese besteht darinn, daß man die vorgestell-

ten Personen die Eindrücke, die sie von einer gewissen Situation erhalten, beschreiben, und Beobachtungen über sich selbst anstellen läßt. Man kann jene die ausdrückende, diese die beschreibende Manier nennen, welche letztere auch bey dem Ausdrucke der selbsteigenen Empfindungen des Dichters fehlerhaft ist. Bey kalten, von der Leidenschaft nicht erhitzten Dichtern wirken die Ideen blos als Ideen, nicht als Ausflüsse einer Leidenschaft, und führen sie daher auf alle die andern Ideen fort, die auf irgend eine Weise von einem Gegenstande bey einem blossen Zuschauer, bey einem ungerührten Menschen veranlaßt werden können: auf kalte Beobachtungen, sorgfältig ausgemalte Schilderungen, blühende Declamationen, witzige Wendungen, und gesuchten Putz.

§. 441.

Da die Leidenschaften aus lebhaften Vorstellungen des Guten und Bösen entstehen, so folgt von selbst, daß die Wahrheit des leidenschaftlichen Ausdrucks zugleich auch die Lebhaftigkeit desselben in sich schliesse. Daher müssen Dichter und Redner besonders da, wo sie beschreiben, erzählen und ihren eigenen Gemüthszustand ausdrücken, sich des

sinnlichsten, lebendigsten Ausdruckes bedienen; das Allgemeine individualisiren, das Abwesende als gegenwärtig, das Ferne als nahe vorstellen, die Umstände, welche die Empfindung erregen oder mit derselben verbunden sind, in so wenig Worte als möglich zusammenfassen, und die einzelnen Züge des rührenden Gegenstandes in die wenigsten bedeutendsten und fruchtbarsten Hauptzüge zusammendrängen. In der dramatischen Vorstellung hingegen, wo der Dichter nicht in seiner eigenen Person erscheint, wo die vorgestellten Personen ihre Gefühle und Ideen so mittheilen, wie sie eben entstehen, und sich nicht mit der Ausbildung derselben beschäftigen, muß alles viel umständlicher ausgemalt, und kein Zug, keine Nebenidee, keine Schattirung, kein Nebenumstand weggelassen werden, der zur Individualisirung und Vollendung des Seelengemäldes dienen kann.

§. 442.

Daher müssen auch die äusserlichen sichtbaren oder hörbaren Wirkungen der Leidenschaften und die vergesellschafteten Nebenumstände mit dem Innern derselben genau zusammenstimmen: doch so, daß der Ausdruck des Innern immer der Hauptzweck-

bleibt, weil wir uns nur von diesem klare und vollständige Begriffe machen können. Gewöhnliche Dichter suchen uns mehr durch das Aeussere als durch das Innere, mehr durch den Körper als durch die Seele, mehr durch Gefühle als durch Vorstellungen zu interessiren: z. B. durch häufigen Gebrauch der Interjectionen und abgebrochener Reden, durch Vorstellung körperlicher Leiden, durch öftere Veränderung des Schauplatzes ꝛc. und erregen daher mehr mechanische Reitzungen, mehr Grauen und Schauder, als eine dem Menschen anständige und dem Zwecke der schönen Künste angemessene gefällige Rührung.

§. 443.

Zum wahren und lebendigen Ausdruck der Leidenschaften in den Werken der Kunst wird endlich ein feiner und richtiger Geschmack erfordert, der die feinen Gränzlinien zu ziehen weiß, wo Wahrheit und Schönheit in einander fliessen, und die poetische Nachahmung sich von der gemeinen Natur scheidet. Daher muß man alles das, was den Körper gewaltsam erschüttert, die Sinne und das moralische Gefühl beleidigt, vermeiden; und auch in der dramatischen Vorstellung Gesinnungen und

Ausdruck der Personen selbst vom niedrigsten Stande in einem gewissen Grade veredeln und erhöhen.

§. 444.

Daher muß man ferner eine gewisse Mäßigung im Ausdrucke der Leidenschaften beobachten, und weder die heftigern noch die zärtlichern Leidenschaften übertreiben, wodurch man nur den Menschen zu einem Barbaren, oder zu einem elenden schwachen Geschöpf macht, keine wohlgeordnete Empfindsamkeit in den Lesern, Zuhörern oder Zuschauern erweckt, und den Zweck des Vergnügens hindert. Daher muß man endlich den leidenschaftlichen Theil eines Werkes nicht zu sehr verlängern, den Lesern und Zuschauern Zeit zur Erholung lassen, und Abwechslung verschaffen, doch ohne die Hauptempfindung, das Hauptinteresse durch mishelligen Empfindungen und Ideen zu schwächen. Daher muß man auch eben so wenig auf der entgegengesetzten Seite den wahren, natürlichen und lebendigen Ausdruck der Leidenschaften einer falschen Delicatesse und Künsteley aufopfern.

§. 445.

Die Kunst zu rühren besteht also darinn: daß man die Leidenschaften in einem gewissen mittleren

Grade des Lichtes, wo sich die größte Mannichfaltigkeit findet, darzustellen, und sich ohne Verletzung der Schönheit wahr und kräftig auszudrücken weiß.

S. über diesen Abschnitt: Cicero Orator. C. 37. — Quintil. Inst. Orat. L. VI. C. 2. Home Grundf. der Krit. C. 2. 15. 16. Gerards Versuch über das Genie. II. Th. III. Abschn. — Lessings hamburgische Dramaturgie, an verschiedenen Orten. — Garve's Abhandl. über das Interessirende. — Engels Ideen zu einer Mimik. 2ter Theil.

III. Abschnitt.

Vom Großen und Erhabenen.

XXXIX.

Begriff und Wirkung des Grossen, Starken und Erhabenen.

§. 446.

Das Grosse in den schönen Künsten und Wissenschaften besteht entweder in der Größe des vorgestellten Gegenstandes, oder in der Grösse der Kraft des Geistes, die zur Vorstellung des Gegenstandes erfordert wurde. Ein Gegenstand ist überhaupt groß, wenn er viel Theile in sich enthält. Wir nennen einen Gegenstand im eigentlichen Sinne

groß, wenn er viel ausser einander befindliche Theile enthält, oder einen beträchtlichen Umfang der Ausdehnung nach Länge, Breite, Höhe und Tiefe hat, und wir nennen ihn im eigentlichen Sinne erhaben, wenn er eine beträchtliche Höhe hat. Das Grosse erweitert, und das Erhabene erhebt die Seele, und diese verschiedenen Bewegungen geben sich auch durch den Körper zu erkennen.

§. 447.

Wir nennen ferner einen Gegenstand **stark** oder intensiv groß, wenn er viel Realitäten in sich enthält, oder einen beträchtlichen Grad der Kraft, der Vollkommenheit hat. Die Stärke oder die innere Grösse wird aus ihren Wirkungen erkannt, und die Grösse und Menge dieser Wirkungen ist das Maaß derselben. Gegenstände, die ihrem Umfange nach klein sind, können demnach das Gefühl des Grossen hervorbringen.

§. 448.

Der höchste Grad der ausgedehnten und unausgedehnten Grösse ist das **Erhabene** im engern Sinne, oder das **Sinnlichunermeßliche**. Das Grosse und das Erhabene unterscheiden sich darinn von einander, daß wir jenes durch Erweiterung unserer Kräfte auf

einmal fassen; dieses aber nie ganz in Eine Idee verbinden können. Das Sinnlichunermeßliche in den Werken der Kunst darf nicht völlig ausser unsern sinnlichen Begriffen liegen, und muß Wahrscheinlichkeit haben.

§. 449.

Die Kunst kann nicht nur das wirkliche Unermeßliche nachahmen, sondern auch den Schein oder die Empfindung desselben durch unveränderte, einförmige, und öftere Wiederholung eines einzigen Eindrucks nach gleichen Zwischenständen des Raumes oder der Zeit hervorbringen.

§. 450.

Die Wirkung des Grossen und noch mehr des Erhabenen an sich betrachtet, besteht darinn: daß es die Kräfte der Seele in den höchsten Grad der Thätigkeit versetzt, Bewunderung, Erstaunen erregt; daß es ferner der Seele durch die Erweiterung und Erhebung ihrer Kräfte ein muthiges stolzes Selbstgefühl ihrer eigenen Grösse einflößt, und nicht selten, besonders in den Werken der Kunst, ein Mitgefühl mit dem vorgestellten Gegenstande oder mit dem Künstler erzeugt. Erhebung, Mitgefühl der Seele sind also die wahren eigentlichen

Empfindungen des Grossen und Erhabenen, und setzen bey dem Leser, Zuhörer oder Zuschauer Grösse des Geistes oder des Herzens voraus.

§. 451.

Das Grosse und Erhabene kann aber auch theils nach Beschaffenheit des Gegenstandes selbst, seiner Kräfte und Beziehungen auf menschliches Glück und Elend, theils nach der Beschaffenheit des empfindenden Subjectes, seiner Vorkenntnisse, der Stärke oder Schwäche, oder der besondern Richtung seines Geistes und Herzens, bald blosses dumpfes Staunen, bald Furcht und Schrecken, bald demüthigendes Gefühl seines Unvermögens, bald blosse Erhebung der Seele, bald auch ein mehr oder minder starkes Mitgefühl erregen, und folglich die wahre Empfindung des Grossen und Erhabenen entweder schwächen, oder gänzlich unterdrücken.

XL.

Arten des Grossen und Erhabenen.

§. 452.

Die Gattungen der ausgedehnten oder körperlichen Grösse sind die verschiedenen Arten der Ausdehnung. Wenn man keine Theile derselben merk-

lich unterscheidet, so wird die Vorstellung dunkler, und die Wirkung derselben verstärkt.

§. 453.

Die Gattungen des Starken oder des Realgrossen sind entweder erhöhte Kraft zur Bewegung, die aus der Grösse und Menge der bewegten Masse, aus der Geschwindigkeit und Dauer der Bewegungen erkannt wird; oder erhöhte Kraft zu denken und frey zu handeln, zu welcher alles gehört, was in Gedanken, Gesinnungen und Handlungen die ordentliche natürliche oder moralische Vollkommenheit des menschlichen Geistes übersteigt. Beides, die Grösse der Bewegungen und die Grösse der Gedanken und Handlungen wird auch noch durch die Grösse ihres Einflusses auf viele und grosse Gegenstände, durch die Grösse der entgegenstehenden Triebfedern und Hindernisse, und durch ihre plözlichen Erscheinungen ungemein versinnlichet, und vermehrt.

§. 454.

Auch das Fürchterliche und Entsetzliche, das physische und sittliche Böse, kann in der Natur, und noch mehr in der Nachahmung ein Gegenstand der Bewunderung seyn: denn wir bewundern hier

die ungewöhnlich grossen Kräfte des Gegenstandes, die uns unsre ganze Energie fühlen machen; die grosse Wirksamkeit einer sich und ihre Freyheit fühlenden Seele; das grosse Genie des Künstlers, und betrachten auch in den Werken der Kunst ingeheim solche Gegenstände als blosse Geschöpfe der Einbildungskraft.

§. 455.

Das Realgrosse hat vor der ausgedehnten Grösse den Vorzug, daß es durch keine ermüdende Einförmigkeit sich zuletzt in Sättigung und Eckel endiget. Je grösser überhaupt die Menge der Realitäten, der Grad der Kraft und der Vollkommenheit ist, je mehr die Theile zu Einem Ganzen und zu Einem Zweck zusammenstimmen, je mehr der Gegenstand auf unsere Begehrungskraft und auf die Sympathie wirkt, je unvermutheter er uns überrascht, desto grösser und erhabener ist er auch, desto stärker und anhaltender sind seine Wirkungen. Da wir weit mehr mit moralischen, als mit blos sinnlichen Gegenständen sympathisiren können, so können uns auch nur jene die volleste, geistigste Empfindung des Grossen und des Erhabenen gewähren.

§. 456.

Das Grosse und Erhabene ist ferner ein wahres wesentliches oder ein künstliches, wo alsdann die Bewunderung entweder auf den vorgestellten grossen Gegenstand, oder auf das Genie des Künstlers oder auf beides zugleich fällt. Gegenstände, die an sich schon groß und erhaben sind, aber aus Mangel an sinnlicher Klarheit und Neuheit weniger Wirkung thun, oder die an sich nichts Hohes, nichts Ausserordentliches enthalten, oder die wohl gar ganz gleichgültig sind, können durch sinnlichen Ausdruck, durch geschickte Wahl und Verstärkung ihrer vornehmsten Eigenschaften, und durch eine glückliche Bearbeitung und überraschende Stellung einen hohen Grad der Grösse und der Erhabenheit erhalten.

XLI.

Vom grossen und erhabnen Stil.

§. 457.

Der Grundstoff des Grossen und Erhabenen in den Werken der Kunst besteht in allem dem, was die Vorstellungs- und Begehrungskraft übersteigt, und nur durch eine ungewöhnliche Anstrengung derselben

selben gefaßt und empfunden werden kann. Das Erhabene in den Gedanken, Empfindungen und Bildern erfordert einen hohen Grad der sinnlichen Stärke, Präcision und Würde des Ausdrucks, wornach die Hauptzüge des Gegenstandes herausgehoben, vergrössert, erleuchtet und in die wenigsten und edelsten Ausdrücke zusammengefaßt, und die übrigen Nebenzüge unbestimmt gelassen werden. Die sorgfältige Bearbeitung kleinlicher und die Bezeichnung niedriger Umstände, die Weitschweifigkeit und das Niedrige im Ausdruck vermindern oder vernichten die Grösse selbst des erhabensten Gegenstandes.

§. 458.

Da besonders das wahre wesentliche Erhabene die Kräfte der Seele so stark beschäftiget, daß alle Nebenbegriffe verdunkelt werden, so erfordert es einen zwar anschauenden, aber naiven ungekünstelten Ausdruck, der uns mehr denken läßt, als gesagt wird. Zuweilen wird es durch einen gänzlichen Mangel des Ausdrucks erreicht. Das Künstlicherhabene verträgt mehr Reichthum und Schmuck des Ausdruckes.

§. 459.

Das Grosse und das Erhabene kann, wie die andern Arten des Schönen, auf mancherley Art versinnlichet, verstärket und ausgedruckt werden: durch nachdrückliche Wörter und Beywörter, durch Tropen, Metaphern, Allegorieen, Personificationen, Vergleichungen, Gleichnisse, Anspielungen auf grosse Gegenstände, Contrast, Weglassung und Häufung der Beywörter, Aehnlichkeit der einzelnen Laute der Worte und des ganzen Ganges der Rede mit dem natürlichen Laute und Gange des dadurch bezeichneten grossen Gegenstandes, ungewöhnliche, fremde Wörter und Redensarten, Inversion, einsylbige Versendungen, unterbrochene Schlußfälle, und unvollendete Verse; uns insbesondere noch durch die Steigerung oder Climax, und durch die Hyperbel.

§. 460.

Die Hyperbel ist ein gutes Mittel unsere Vorstellungen durch den Schein der Unwahrscheinlichkeit der Wahrheit näher zu bringen, als es durch irgend eine andere Art des Ausdruckes geschehen kann. Sie ist natürlich und schicklich, wenn der Gegenstand, den man schildert, von der Art ist, daß er

die Einbildungskraft geneigt macht, über die Gränzen der Wahrheit hinauszugehen; wenn die Einbildungskraft des Lesers schon vorher dazu gestimmt worden ist; und wenn besonders der Dichter oder die redend eingeführte Person, die sich derselben bedient, unter dem Einflusse der Leidenschaft stehen. Es muß dem gesunden Verstand und dem geübten Gefühl des Dichters überlassen werden, die Gränzen der Hyperbel nach den angegebenen Fällen zu bestimmen.

§. 461.

In der Zusammensetzung und Ausführung des Ganzen findet sich das Erhabene, wenn der Künstler das Mannichfaltige des Gegenstandes in etliche grosse, genau mit einander verbundene, Hauptheile zusammenfaßt, nnd die kleinern Theile nicht zu pünktlich, zu fein bearbeitet, damit die Sinne oder die Einbildungskraft nie auf das Einzelne fallen, sondern immer auf das Ganze geführt werden.

§. 462.

Das Erhabene läßt sich mit verschiedenen Empfindungen verbinden, und auf verschiedene Art bearbeiten. Es findet sowohl im eigentlich Schönen, als im Rührenden, Pathetischen und selbst im

Fürchterlichen Statt, und wirkt so lange, als die Nebenempfindungen nicht die Oberhand gewinnen, nicht die Seele verengen, darnieder schlagen, und unsre wirksamen Kräfte nicht zurückgestossen werden. Erhaben-schöne Gegenstände bringen die reinste und gefälligste Empfindung des Erhabenen hervor, indem sie uns wegen ihrer Uebereinstimmung zum Guten mit Ehrfurcht, und süssem Erstaunen erfüllen, und die Seele in keine unruhige und heftige Bewegungen setzen.

§. 463.

Das Erhabene läßt sich ferner in verschiedenem Stil bearbeiten, entweder in der ausführlichen und prächtigen, oder in der gedrungenen und starken, oder in der leidenschaftlichen und hinreissenden Schreibart. Jene zeichnet sich durch Fülle und Reichthum der Ideen, glänzende Figuren, prächtigen Ton und Rhythmus, lange Perioden, feyerliche Uebergänge; ꝛc. die andere durch einen höhern Grad der Kürze, der Bestimmtheit und des Nachdrucks der einzelnen Ideen und Ausdrücke, durch kühne Figuren, durch Stärke und Festigkeit im Ton und Gange der ganzen Rede; die letztere durch einen höhern Grad der Wärme, und durch

einen ungestümmen, reissenden und regellosen Ideengang aus.

§. 464.

So wie in den schönen Wissenschaften, eben so wird auch in den übrigen schönen Künsten das Erhabene durch ähnliche Mittel erreicht: durch düstere, dunkle oder starkglänzende, einfache und nicht sehr abwechselnde, abstechende und stark hingesetzte Farben, grosse Massen von Hellem und Dunkelm; durch schwirrende, heisere, dumpfe, oder laute und starke, weniger abwechselnde Töne, einförmige Succeßion derselben, schnelle Uebergänge aus einem Ton und Tacte in den andern; durch weniger gekrümmte Linien, und stärkere Abweichungen derselben; durch grosse Dimensionen, und Simplicität des Ganzen. ꝛc.

§. 465.

Dem Grossen und Erhabenen ist der Schwulst oder das Scheinerhabene entgegengesetzt, von welchem es drey Arten gibt. Die erste Art entsteht, wenn man niedrige und gemeine Gegenstände, die zweyte, wenn man edle Gegenstände auf eine erhabene Art vorstellt; die dritte Art ist das falsche Erhabene, wenn man die natürliche Grösse und Er-

Habenheit der Gegenstände übertreibt, oder etwas als erhaben vorstellt, was doch schlechterdings unmöglich, oder sinnlich unbegreiflich ist. Die Vorstellung des schlechterdings unmöglichen Erhabenen ist]meistens unverständlich, und folglich erhabener **Unsinn, Phebus, Galimathias, Bombast.**

§. 466.

Wenn man unedle und unwichtige Vorstellungen in einen prächtigen Ausdruck einkleidet, so ist der Ausdruck oder die Schreibart hochtrabend, und wird lächerlich. Das Hochtrabende und der erhabene Unsinn entspringen größtentheils aus wirklichem Unvermögen groß zu denken und zu empfinden, und sind folglich unheilbare Naturfehler. Das Uebertreiben des wirklich Großen entspringt theils aus Mangel an Erfahrung, feinerm Gefühle und Beurtheilungskraft, theils aus der unzeitigen Begierde überall etwas Großes zu sagen.

S. Dion. Longinus περι υψες ex Edit. Zach. Pearcii. Londini 1732. 8. — ex Edit. Sam. Frid. Nath. Mori. Lipsiæ 1769. 8. Ejusdem Libellus Animadversionum ad Longinum. Lipſ. 1773. 8. Home Grundſ. der Krit. IV. Kap. — Gerard Versuch über den Geschmack. I. Th. II. Abschn. — Burke's philos. Untersuchung über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen. — Erläuterungen über das Erhabene von

James Beattie, übersetzt in der N. Bibl. der schönen Wissensch. ꝛc. XXX. B. I. II. St. — Helvetius de l'Esprit. Disc. IV. Ch. IV. — Moses Mendelssohn über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften. — Kants Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. — Laokoon von Leßing. N. Ausg. Anhang S. 372—73.

IV. Abschnitt.

Vom Lächerlichen.

XLII.

Begriff und Wirkung des Lächerlichen.

§. 467.

Wir nennen einen Gegenstand im wörtlichen Sinne lächerlich oder komisch, wenn er uns zum Lachen oder Lächeln reizt, oder eines von beiden wirklich hervorbringt. Das Lachen ist zwar der äusserliche Ausdruck der Empfindung des Lächerlichen, aber kein beständiger nothwendiger Begleiter derselben: denn man kann das Lächerliche innerlich stark empfinden, ohne darüber zu lachen, und die Neigung sich am Lächerlichen zu belustigen kann ohne die Neigung zu lachen Statt haben. Das Lachen ist ferner kein sicheres Zeichen weder von dem

Daseyn des Lächerlichen, noch auch von der Güte desselben, denn es gibt mehrere körperliche und geistige sowohl unangenehme als angenehme Ursachen und Arten des Lachens.

§. 468.

Die Empfindung des Lächerlichen selbst, so wie auch das Lachen, wird durch die lebhafte und überraschende Vorstellung einer kleinern oder unwichtigern aus dem Contraste entstehenden Unvollkommenheit (Unschicklichkeit, Mishelligkeit, Ungereimtheit) hervorgebracht. Wenn also die Unvollkommenheit nicht in einem gewissen Grade neu und unerwartet ist, oder wenn sie uns zu nahe angehet, die Empfindungen des Mitleidens, der Traurigkeit, des Schreckens, des Eckels ꝛc. erregt, so hört sie auf lächerlich zu seyn.

§. 469.

Das Lächerliche belustiget und gefällt, indem es theils eine ungewöhnliche, lebhafte, leicht vorübergehende Bewegung der Lebensgeister bewirkt, theils die Vorstellungskraft ohne Anstrengung und lebhaft beschäftiget, theils auch der Eigenliebe und dem Stolze schmeichelt, welches letztere aber nicht in allen Fällen Statt findet. Hiezu kommt noch in den

Werken der Kunst das Wohlgefallen an der Nachahmung und an der Geschicklichkeit des Künstlers.

XLIII.

Arten des Lächerlichen.

§. 470.

Das Lächerliche oder Komische überhaupt ist entweder blos lächerlich, belachenswerth, und folglich blos belustigend; oder es ist verlachenswerth, wenn sich mit der Empfindung des Lächerlichen im Gegenstande zugleich auch die Empfindungen der Geringschätzung, der Verachtung, des Hohns verbinden: alsdann bringt es eine merklich vermischte, theils belustigende, theils verdrüßliche Empfindung hervor. Die Reden und Handlungen der Menschen sind blos lächerlich, wenn sie die Folgen einer verzeyhlichen Unwissenheit und Unachtsamkeit in Ansehung des Sprach- oder Sittengebrauchs ꝛc. sind, und sie machen sogar eine Person liebenswürdig, wenn sie Unschuld und Redlichkeit des Charakters zum Grund haben; wie z. B. beym Naiven und oft auch beym Launichten der Fall ist. Die Reden und Handlungen der Menschen sind hingegen verlachenswerth, wenn sie mit offenbaren Fehlern

des Verstandes oder des Herzens verbunden sind. Aus der Nichtachtung dieses Unterschiedes des Lächerlichen entspringen manche ungegründete Einwürfe gegen den Nutzen der Komödie.

§. 471.

Das Lächerliche überhaupt findet sich entweder in der Sache selbst, in den Gedanken, Empfindungen und Handlungen der Menschen, oder auch im Ausdrucke, im Contraste der Zeichen mit dem Bezeichneten, insofern nämlich der Ausdruck natürlicherweise andere Ideen und Gesinnungen erweckt, als man eigentlich jetzo ausdrücken will, oder dem üblichen conventionellen Ausdrucke der Sache, die er bezeichnet, widerspricht, oder davon abgeht, dergleichen beym Naiven, beym Launichten und bey den Wortspielen der Fall ist.

§. 472.

Zur Hervorbringung des Lächerlichen in den Werken der Kunst werden Witz und Scharfsinn erfordert. Der Kunstwitz ist die Fertigkeit die Uebereinstimmungen der Dinge sinnlich vorzustellen. Der Witz ist für sich allein zur Belustigung nicht hinreichend, und muß mit dem Scharfsinne, oder der Fertigkeit die Verschiedenheiten der Dinge zu be-

merken, beständig verbunden seyn, damit die bemerkten Aehnlichkeiten mit den Verschiedenheiten zusammengehalten, darnach abgewogen und berichtiget werden. Witz ohne Scharfsinn artet in leere Wortspiele, schimmernde und falsche Einfälle, so wie Scharfsinn ohne Witz in Spitzfündigkeiten aus.

§. 473.

Je verschiedener und ähnlicher die Dinge sind, zwischen welchen der Witz Aehnlichkeiten, und der Scharfsinn Verschiedenheiten bemerkt; je mannichfaltiger, wichtiger, fruchtbarer, und je neuer und unbekannter diese Aehnlichkeiten und Verschiedenheiten sind; je schneller sie bemerkt, und je richtiger, lebhafter und überraschender sie vorgestellt werden; desto vollkommener sind der Witz und der Scharfsinn, und desto stärker ihre Wirkungen.

§. 474.

Ein kurzer, durch einen sinnlich vollkommnern Witz und Scharfsinn hervorgebrachter Gedanke, ist ein **witziger Einfall**, (bonmot) der, wenn er zum Lachen reizt, ein **geistreicher Scherz** heißt. Je reichhaltiger und feiner der Sinn, und je kürzer, lebhafter, und überraschender der Ausdruck ist, desto mehr vergnügen uns witzige Einfälle und Scherze.

XLIV.

Mittel des Lächerlichen.

§. 475.

Das Lächerliche findet sich entweder in der blossen Zusammenstellung, oder in dem Zusammenhange mishelliger Dinge. Dinge, die keine zusammengehörende Theile eines Gegenstandes sind, und an sich nichts Lächerliches enthalten, können durch blosses Nebeneinanderseyn oder Aufeinanderfolgen lächerlich werden; so wie auch die Empfindung des Lächerlichen bey lächerlichen Gegenständen durch dieses Mittel vermehrt werden kann.

§. 476.

Das Lächerliche des Zusammenhangs entsteht aus der Vereinigung solcher Dinge, die nach unsern Begriffen unmöglich zugleich seyn können, oder deren Zusammenhang höchst seltsam und unbegreiflich ist. Zu den vornehmsten Arten desselben gehört 1) der Contrast der Ursachen und Wirkungen, des Grundes und der Folge, des Zweckes und der Mittel. Wenn z. B. Ursachen angegeben und Mittel gebraucht werden, die mit den Wir-

kungen und Zwecken in gar keiner Verbindung stehen, wenn Ursachen und Wirkungen, Mittel und Zwecke einander nicht proportionirt sind, oder wohl gar einander widersprechen, oder die Wirkungen anders ausfallen, als man es erwarten konnte. Hieher gehöret besonders seltsamer Mißverstand, ungereimte Anwendung oder Deutung an sich richtiger Gedanken und Worte, und das, was man die Spitze des Epigramms nennt.

§. 477.

2) Die Entdeckung einer unerwarteten Aehnlichkeit zwischen Gegenständen, die ganz ungleichartig scheinen. Je entfernter die Aehnlichkeit ist, und je unähnlicher die verglichenen Gegenstände sind, desto grösser ist der Contrast. Daher sind alle Figuren, die sich auf Aehnlichkeit gründen, Metaphern, Vergleichungen, Gleichnisse, Personificationen, Allegorien, Anspielungen, gute Mittel des Lächerlichen.

§. 478.

3) Der Contrast des Grossen und Kleinen, des Wichtigen und Unwichtigen, des Edlen und Niedrigen, des Ernsthaften und Belustigenden in Gedanken und Ausdrücken, der mit den bereits an-

geführten Mitteln des Lächerlichen meistens verbunden ist, nnd die Wirkung derselben verstärkt. Hieher gehört die Herleitung grosser Wirkungen aus kleinen Ursachen, und umgekehrt; Vergleichung grosser, wichtiger, würdiger und ernsthafter Gegenstände mit kleinen, unbedeutenden, niedrigen und belustigenden; unerwartete Vermischung solcher contrastirenden Gegenstände, und Abfall vom Grossen aufs Kleine; Erhebung gemeiner und niedriger Gegenstände oder Gedanken durch eine prächtige und feyerliche Sprache oder Sylbenmaaß, oder Erniedrigung wichtiger und edler Gegenstände oder Gedanken durch Ausdruck und Sylbenmaaß; kleinliche oder weitschweifige Erläuterungen oder Beschreibungen von nichtsbedeutenden oder ganz bekannten Fragen und Sachen.

§. 479.

Auf diese Art des Contrastes gründen sich der heroisch-komische und der niedrig-komische oder burleske Stil, so wie auch das Parodiren und Travestiren, und das Launichte. Der heroisch-komische Schriftsteller stellt kleine und unwichtige Dinge als groß und wichtig in einer feyerlichen und prächtigen Sprache vor; der burleske

Schriftsteller erniedriget grosse und wichtige Dinge durch einen niedrigen Ausdruck. Jener belustiget auf eine verdeckte Art unter der angenommenen Mine des Ernstes, dieser ist ein erklärter Spaßmacher, und belustiget unter der äusserlichen Mine des Lachens.

§. 480.

Die komische **Parodie** ist die Anwendung einzelner Ausdrücke und Stellen aus einem ernsthaften Schriftsteller auf kleine und niedrige Gegenstände, und hat theils blosses Lachen theils Verspottung des parodirten Schriftstellers zur Absicht; daher sie auch als ein wirksames Mittel gegen den Fanatismus jeder Art gebraucht werden kann. Das **Travestiren** ist eine Art der Parodie, und unterscheidet sich von der leztern durch Beybehaltung des Inhaltes und durch nothwendigen Gebrauch eines niedrigen Ausdruckes. Beides sezt voraus, daß man das Original kenne, daher auch die vortreflichsten Schriftsteller am meisten parodirt und travestirt werden.

§. 481.

Die ernsthafte Vorstellung des Lächerlichen und die lächerliche Vorstellung des Ernsthaften nennt

man das Launichte, und die Fertigkeit in demselben die Laune im engsten Verstande. Das Wort Laune bezeichnet diejenige Anlage des Kopfes und Gemüthsart, nach welcher man die Dinge von einer etwas sonderbaren Seite ansieht, und auf eine etwas ungewöhnliche Art davon gerührt wird, und sich seinen Gedanken, Empfindungen und Neigungen in Reden und Handlungen ohne Zwang und Zurückhaltung überläßt. Wenn die Gedanken, Empfindungen und Handlungen mit den Gegenständen, worauf sie sich beziehen, in Ansehung ihrer Wichtigkeit, Wahrheit, Schicklichkeit stark contrastiren, so wird der Handelnde lächerlich, und man nennt ihn launicht, oder einen Humoristen. Ein Schriftsteller ist ein Mann von Humor, wenn er die Fertigkeit besizt, launichte Characktere nachzuahmen, oder durch die Verbindung des Ernsthaften und Lächerlichen zu belustigen. Da die Laune das Ernsthafte und Lächerliche mit einander verbindet, so wird durch diesen gedoppelten Contrast die Belustigung vermehrt.

S. Eberhards Theorie der schönen Wissensch. S. 110.

§. 482.

Wenn es aesthetisch gewiß ist, daß der Urheber solcher ernsthafter Vorstellungen des Lächerlichen sich nur verstellt, und das Gegentheil meint, so sind sie ironisch. Die Ironie, als Figur des Spottes betrachtet, besteht darinn, daß man einem Dinge Vollkommenheiten beylegt, deren Gegentheil demselben aesthetisch gewiß zukömmt, und ist also eine verstellte Entschuldigung, oder ein verstelltes Lob oder Bewunderung. Sie bewirkt das Lächerliche durch den doppelten Contrast zwischen den entgegengesezten Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten, zwischen Mittel und Absicht, zwischen der ernsten Mine und anscheinenden Einfalt und Gutherzigkeit des Spötters und zwischen den lächerlichen und schalkhaften Gedanken, die er vorbringt. Wenn die Ironie die gehörige Wirkung thun soll, so muß die Unvollkommenheit, zu deren Erhöhung sie gebraucht wird, an sich oder durch den Zusammenhang der Rede gewiß seyn. Sie muß ferner mit vieler Einschränkung und mit grosser Behutsamkeit auf problematische Gegenstände angewandt werden; denn sonst thut sie leicht die entgegengesezte Wirkung. Man kann

auch die Vollkommenheit eines Gegenstandes durch verstellten Tadel erhöhen, und folglich vermittelst der Ironie auf eine feine Manier loben.

§. 483.

Zum Contrast des Grossen und Kleinen überhaupt gehört auch der Contrast der Grösse und Wichtigkeit des Aeussern mit der innern Unvollkommenheit. Eine solche Grösse ist falsch, und die Unvollkommenheit, die aus dem Contraste des Innern und Aeussern entsteht, ist lächerlich. Man nennt die sehr sinnliche Vorstellung der falschen Grösse in dem äussern Betragen eines Menschen **Persiflage**. Wenn die Persiflage als Werkzeug der Eitelkeit und Bosheit gebraucht wird, um die ernsthaftesten Dinge lächerlich zu machen, und das Verdienst durch künstliche Entdeckung oder Erdichtung irgend einer schwachen menschlichen Seite herabzuwürdigen, so ist sie unächt, und es ist ein Kennzeichen verdorbener Sitten, wenn sie in Schriften und in Gesellschaften zum herrschenden Ton wird.

S. Discours sur les Pieces fugitives par M. Dorat. In seinen Oeuvres diverses T. IV. S. 189. — Helvetius de l'Esprit. Disc. IV. C. VII.

§. 484.

4) Zu den Arten und Mitteln des Lächerlichen gehört auch das Naive. Der Ausdruck ist naiv, wenn durch ein einfältiges Zeichen eine bezeichnete Sache verstanden wird, die selbst wichtig ist, oder von wichtigen Folgen seyn kann. Die Einfalt des Zeichens macht mit der Wichtigkeit der bezeichneten Sache, oder mit den Folgen, die daraus fliessen, einen Contrast, und wenn das Innere des naiven Ausdrucks ein Uebel ohne Gefahr, eine kleinere Unvollkommenheit ist, so ist das Naive lächerlich oder Eine Naivität. Wenn derjenige, der eine Naivität vorbringt, die Absicht hat mehr zu verstehen zu geben, als er sagt, so macht er uns zu lachen; wenn er aber wider seine Absicht mehr errathen läßt, so wird er selbst lächerlich. Insofern die Gedanken und Empfindungen einer naiven Person blos Unbedachtsamkeit oder Unerfahrenheit in den oft willkührlichen Gebräuchen der feinern Welt voraussezen, und an sich selbst natürlich und unschuldig sind, so erregen sie mehr Lächeln als Lachen, und machen die Person selbst liebenswürdig.

S. Moses Mendelssohn über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften.

§. 485.

5) Auch **Wortspiele** dienen zur Belustigung, besonders solche, die durch einen gewissen Doppelsinn des Hauptbegriffes einen Contrast bewirken. Da die Wortspiele keine innerliche Bestimmungen und Beschaffenheiten der Sachen sind, die dadurch angezeigt werden, so sind sie abgeschmackt, wenn die mit einander verglichenen Dinge sonst nichts mit einander gemein haben, als den willkührlichen Namen. Wenn aber die Uebereinstimmung der Benennungen auf Uebereinstimmung der Sachen selbst hinweißt, und aus der Vergleichung der Sachen von selbst entspringt, so vermehren die Wortspiele die Schönheit des Scherzes; indem sie die Uebereinstimmung der Sachen deutlicher und genauer bezeichnen, und also die Einsicht in den Scherz erleichtern und befördern. Auch blosse Wortspiele können unter gewissen Umständen gefallen, wenn sie zur Abfertigung oder Schilderung gemeiner Wizlinge gebraucht werden.

§. 486.

Wortspiele können also in Werken des Geschmacks mit Vortheil gebraucht werden, wenn sie eine richtige und bestimmte Vergleichung, die

weder gemein noch gesucht ist, zum Grunde haben, und am rechten Orte mit Mäßigung angebracht werden.

§. 487.

6) Was an sich schon in einem geringern Grade lächerlich ist, das kann durch Vergrösserung, durch die Hyperbel und Carricatur noch lächerlicher gemacht werden. Die Carricatur entsteht aus dem Uebertreiben der Theile und Eigenschaften eines Gegenstandes, und ist lächerlich, insofern ein Contrast dadurch entsteht. Man versteht unter dem Worte Carricatur gewöhnlich jede übertriebene Vorstellung des Lächerlichen, besonders in den Werken der zeichnenden Künste. Beide die Hyperbel und die Carricatur müssen ein gewisses Gemische von Wahrscheinlichkeit und Unwahrscheinlichkeit, von Aehnlichkeit und Unähnlichkeit zum Grunde haben, wenn sie uns belustigen sollen.

XLV.

Vom lächerlichen oder komischen Stil.

§. 488.

Das Komische ist in Ansehung der Würde in den Vorstellungen und im Ausdrucke verschieden,

und wird daher in das edle und niedrige Komische eingetheilt. Das edle Komische belustiget durch wesentliche Aehnlichkeiten und Verschiedenheiten in der Vergleichung der Dinge, durch geistreiche Ideenverhältnisse, feinere Ungereimtheiten und versteckte Widersprüche, und bleibt in Gedanken und Ausdrucke immer in den Gränzen des feinern Wohlstandes, des guten Geschmacks und der edlen Schreibart.

§. 489.

Das edle Komische erregt daher öfters ein Lächeln als ein Lachen, mehr einen leichten Kizel der Nerven, als eine erschütternde Bewegung im Zwerchfelle, und eine am wenigsten verdächtige unschuldige Ergözung, und wird nur von gebildeten Personen in seiner vollen Kraft empfunden; so wie es auch von Seiten des Schriftstellers eine ungemeine Kenntniß der Menschen und der Welt, einen ausnehmend feinen und scharfsinnigen Wiz, und einen in der grössern Welt und in feinern Gesellschaften gebildeten Geschmack (Urbanität) erfordert.

§. 490.

Das edle Komische läßt sich auch nach Beschaffenheit des Gegenstandes in Schriften von

ernsthaftem gemäßigtem Inhalte als Schmuck und zur Aufheiterung anbringen, und der höchste Grad desselben ist das Heroisch-komische.

§. 491.

Das niedrige Komische entlehnt Vorstellungen und Ausdruck aus der Sphäre des niedrigen Lebens, und unterscheidet sich daher von dem edlen Komischen durch Verbindung der fremdartigsten, oft nur zufällig ähnlicher und verschiedener Begriffe, durch auffallendere Ungereimtheiten, Widersprüche und Uebertreibungen, durch niedrige Vorstellungen und Ausdrücke, durch Sprachfehler jeder Art, veraltete Wörter und Formen, Provinzialismen, sprachwidrig gebildete Wörter und Formen, Sprachmengerey, Zweydeutigkeiten, Unbestimmtheit, Weitschweifigkeit und widersinnigen Ausdruck, welches alles aber nicht in's völlig Ungereimte und Unanständige fallen darf.

§. 492.

Das niedrige Komische wirkt stark auf Sinne und Phantasie, bewirkt Lachen und oft lautes Gelächter selbst bey Personen, die gewöhnlich nicht viel lachen, und belustiget nicht nur Menschen von gröbern Organen und unausgebildetem Verstande,

sondern auch gebildetere Personen, besonders wenn sich unter der Hülle desselben viel Witz und Philosophie verstecken.

§. 493.

Zum niedrigen Komischen gehören vornehmlich das Burleske, die Carricatur, das Groteske komische, das in einer phantastischen ausschweifenden Verbindung solcher Dinge besteht, die keinen natürlichen Zusammenhang unter einander haben, und das Poßierliche oder die Schilderung lächerlicher Menschen von niedriger Denkungsart oder Stande.

§. 494.

Die Vorstellung sowohl des niedrigen als des edlen Komischen muß den allgemeinen Regeln der aesthetischen Vollkommenheit gemäß seyn, denn der Schriftsteller, der uns durch scherzhafte Einfälle oder komische Schilderungen belustigen will, soll nicht selbst lächerlich werden. Scherzhafte und komische Vorstellungen müssen also 1) einen gewissen Grad der Mannichfaltigkeit haben: je mehrere Dinge mit einander verglichen oder contrastirt werden, die nach Beschaffenheit und Grösse von einander verschieden sind, je mehrere Uebereinstim-

mungspunkte der mit einander verglichenen Gegenstände bemerkt werden, desto grösser ist die Mannichfaltigkeit.

§. 495.

2) Scherzhafte und komische Vorstellungen müssen ferner biß auf einen gewissen Grad erheblich, wichtig seyn. Daher muß der Inhalt oder Gegenstand derselben eines sinnreichen, scherzhaften Einfalls oder der Belachung würdig seyn. So wie es einen schlechten Verstand und Geschmack und leichtsinniges Wesen verräth, wenn man über grosse und wichtige Dinge scherzt, eben so ist es im Gegentheil kindisch und läppisch, wenn der Künstler über geringe und unerhebliche Dinge und Veranlassungen scherzt, oder wenigstens den Scherz darüber zu lange fortsezt, oder wenn er uns völlig alberne und abgeschmackte Menschen, die wir auf den ersten Blick verachten, vorstellt, oder sie gar zu Hauptpersonen seines Stückes macht, dergleichen in der Opera Buffa oft der Fall ist. Zur Wichtigkeit des Scherzes gehören ferner wichtige und grosse Uebereinstimmungsstücke; daher auch die Aehnlichkeiten und Gleichheiten mehr auf der innerlichen Beschaffenheit der mit einander verglichenen

Dinge, als auf zufälligen und veränderlichen Beschaffenheiten, oder auf Verhältnissen und Umständen der Zeit und des Ortes beruhen müssen.

§. 496.

3) Scherzhafte und komische Vorstellungen müssen auch einen gewissen Grad der Würde haben, und ein unschuldiges Vergnügen geben, folglich weder das moralische Gefühl noch den Geschmack durch rauhen menschenfeindlichen Spott über unverschuldete Uebel des Körpers und der Seele, durch Grobheiten und Muthwillen, durch Unfläthereyen ꝛc. beleidigen. Selbst das niedrige Komische hat einen ihm eigenen Grad der Würde, und man muß daher aus der niedrigen Natur nur die anständigsten Züge wählen, und auch in denen Fällen, wo man einen Gegenstand verächtlich machen will, oder verlachenswerthe Personen selbst auftretten läßt, doch die Gesetze der Ehrbarkeit und Anständigkeit zu schonen wissen. Da die Begriffe von Würde und Niedrigkeit zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Ländern sehr verschieden sind, so muß es auch die Empfindung des Lächerlichen seyn.

§. 497.

4) Die vierte Haupteigenschaft scherzhafter und komischer Vorstellungen ist Wahrheit und Wahrscheinlichkeit. Das Lächerliche muß sich wirklich in dem Gegenstande finden, den man lächerlich macht, und nicht vorsezlich hineingebracht werden. Daher muß man Personen, die man lächerlich machen will, nicht witziger vorstellen, als sie ihrem Genie und Charakter nach seyn können, und sie nichts Lächerliches sagen und thun lassen, was ihrer Situation nicht gemäß ist, und besonders in satyrischen Werken dem Verspotteten kein Unrecht anthun. Die Gedanken und Handlungen müssen ferner an sich selbst witzig und lächerlich seyn, und den Schein der Wirklichkeit haben, denn nur alberne Köpfe können über grob erdachte Ungereimtheiten, und unwahrscheinliche Uebertreibungen lachen.

§. 498.

5) Scherzhafte und komische Vorstellungen müssen sich fünftens für alle Umstände der Zeit, des Ortes, der Zuhörer, des Scherzenden, und der Materie schicken, und mit Mäßigung gebraucht werden.

§. 499.

6) Endlich müssen scherzhafte und komische Vorstellungen einen gewissen Grad der Neuheit haben, und lebhaft vorgetragen werden. Je sinnlicher der Contrast vorgetragen wird; desto mehr wird die Empfindung des Lächerlichen erhöht. Daher auch mündlicher Vortrag und wirklicher Anblick so viel zur Wirkung des Lächerlichen beytragen, und selbst minder bedeutenden Scherzen und komischen Schilderungen eine gewisse Kraft ertheilen, die beym blossen Lesen nicht Statt findet. Scherze erfordern insbesondere eine beträchtliche Klarheit, Leichtigkeit und Kürze des Ausdrucks, wenn sie belustigen sollen.

S. Aristoteles Poet. L. V. — Cicero de Oratore. L. II. C. 58. Orator. C. 26. de Officiis. L I. C. 29. — Quintilian. Instit. Orat. L. VI. C. 3. — Hobbes on human Nature. C. IX. §. 13. — Addison im englischen Zuschauer. Neueste Ausg. I. B. S. 221. ꝛc. S. 276. ꝛc. IV. B. 112. ꝛc. — Gedanken über das Lachen, aus den Briefen, welche H. Gilbert Burnet und H. Franz Hutchinson über den wahren Grund der Tugend oder der moralischen Güte mit einander gewechselt haben — übersezt in der N. Bibl. der schön. Wiss. ꝛc. XXXII. B. 1. 2. St. — Home Grundf. der Krit. Cap. 12. 13. — Gerard Versuch über den Geschmack. I. Th. VI. Abschn. — Jakob Beattie's Ver-

Versuch über das Lachen und über witzige Schriften, in seinen neuen philos. Versuchen, 2tem Bande. Leipz. 1780. — Dr. Joseph Priestleys Vorlesungen über Redekunst und Kritik, Leipz. 1779. XXIV - XXVI. Vorlesung. — Monboddo von dem Ursprunge und Fortgange der Sprache. II. Th. IV. B. Cap. 7-9. — Versuch über das Lachen und über die Laune, übersezt im Brittischen Museum. Leipz 1779. IV. B. 299. ꝛc. — Traité des causes physiques & morales du rire. à Amsterd. 1768. 8. teutsch. 1772. — G. F. Meiers Gedanken von Scherzen. Halle, 1754. 8. — Harlekin, oder Vertheidigung des Groteskekomischen. 1761. 8. (von Herrn Möser) — Briefe, die Neueste Litteratur betreffend. XII. Th. S. 357. ꝛc. — Sulzers Theorie. ꝛc. Art. Lächerlich. — Abh. über die Laune, in der N. Bibl. der schön. Wiss. III. B. 1. St. Eben diese Bibl. XXV. B. S. 273 - 90. Geschichte der komischen Litteratur, von Carl Friedr. Flögel. IV. Bände. Liegniz und Leipz. 1784 - 87. 8. Ebendesselben Geschichte des Groteskekomischen. Liegn. und Leipz. 1788. 8. — Adelung über den deutschen Styl. II. Th. 2. Abschn. 9tes Kap.

III. Hauptstück.

Von der Schönheit der Zusammensetzung.

XLVI.

Anlage. Anordnung.

§. 500.

Die Gesetze der Schönheit einfacher aus Theilen bestehender Ganzen gelten auch für zusammengesezte aus kleinen Ganzen bestehende Werke der Kunst, und erhalten nach Beschaffenheit des kleinern oder grössern Umfanges des Werkes, der Gattung des Kunstwerkes und der Kunst verschiedene nähere Bestimmungen.

§. 501.

Jedes zusammengesezte Werk der Kunst muß einen Endzweck haben, aber auch nur Einen; denn sonst ist es kein Ganzes, sondern eine Zusammenhäufung mehrerer Werke. Sind mehrere Endzwecke vorhanden, so müssen sie einander untergeordnet, und zu Einem Hauptendzweck oder zu Einer Hauptwirkung verbunden werden. Die Schönheit der Zusammensetzung besteht in der Zusam-

menstimmung aller grössern und kleinern Theile eines Werkes zu Einem Ganzen, das wir ohne Mühe zusammendenken und zusammenempfinden können, und das Sinne, Imagination, Herz und Verstand immer harmonisch beschäftiget.

§. 502.

Wenn der Künstler einen sinnlichvollkommenen, dem Geiste der Zeit, worinn er lebt, und der Kunst und Gattung des Kunstwerkes, die er bearbeitet, gemäßen Stoff gewählt, (§. 131 — 35) den Endzweck oder die abgezielte Wirkung sich deutlich bestimmt, und die Mittel zur Erreichung derselben erfunden hat; so muß er vor allen Dingen den **Plan** zur Ausarbeitung entwerfen, das heißt, die Haupttheile seines Werkes, und die Ordnung bestimmen, in welcher sie neben oder nach einander gestellt, und zur Hervorbringung der abgezielten Wirkung mit einander verbunden werden sollen. Dieß nennt man **Anlage** und **Anordnung**. Unter jener versteht man den Plan des Werkes den Haupttheilen nach, unter dieser aber die schickliche Zusammenstellung der größern und kleinern Theile eines Werkes.

§. 503.

Die Anlage und die Anordnung sind nothwendige Theile der Kunst, theils um ein Werk des Geschmackes als ein unzertrennliches Ganzes darzustellen, und die Uebersicht desselben zu erleichtern, theils um die Wirkung der einzelnen Theile und des Ganzen zu heben, theils auch um die Leichtigkeit und Sicherheit der Ausarbeitung zu befördern.

§. 504.

Die Schönheit der Anlage und Anordnung wird nur von verständigen und gebildeten Menschen mit Vergnügen bemerkt, und von andern nur in ihrer Wirkung auf die einzelne Theile empfunden. Sie macht für sich allein kein Werk, dessen einzelne Theile ohne Schönheit und Kraft sind, zum Werk des Geschmackes; so wie hingegen planlose übelgeordnete Werke vieles von ihrer Wirkung verlieren, und bey aller Schönheit des Details dennoch unvollkommene Werke der Kunst bleiben.

§. 505.

Die Anlage und Anordnung erfordern einen scharfen, durchdringenden, vielumfassenden Blick, der einen Gegenstand ganz durchschaut und erschöpft, lange Reihen von Ideen schnell übersieht, und auf

die

die schicklichste vortheilhafteste Weise mit einander verbindet; und eben darinn unterscheidet sich das Genie der Virtuosen von dem ängstlichen Fleisse gemeiner Künstler, daß jene ein Ganzes machen können, diese aber nicht.

§. 506.

Die Schönheit des Planes besteht in der Simplicität und genauen Einheit desselben. Beides wird erhalten, wenn sich der Künstler einen Stoff von mässigem Umfange ohne allzugrosse Mannichfaltigkeit und Verwickelung der Theile wählt, und zu viele oder zu weitläufige Episoden vermeidet; wenn er das Wesentliche Nothwendige auf die beßte Art in seinen Plan bringt, und alles, was die Hauptwirkung nicht unterstützt, weglässt; wenn er alle Haupttheile unter einander, und alle untergeordnete Theile mit den Haupttheilen so richtig und faßlich zusammenhängt und ordnet, wie sie einander am meisten Licht, Stärke und Leben ertheilen; — so daß sich überall weder Mangel noch Ueberfluß zeiget, und man keinen Theil wegnehmen, hinzuthun, versetzen, und keinem ein grösseres oder kleineres Maaß der ästhetischen Vollkommenheit geben kann, ohne den Zusammenhang, die Festig-

keit und Wirkung des Ganzen zu stören oder zu vernichten.

§. 507.

In Werken von grösserm Umfange besteht die Schönheit der Anordnung insbesondere noch darinn:

1) Daß man die einzelne sich zusammenschickende Theile eines Werkes in gewisse Hauptparthieen vereinige, oder **gruppire**, damit sie als Theile eines grössern Ganzen und nicht als für sich bestehende Dinge bemerkt werden;

2) Daß man das Interesse auf eine natürliche und ungekünstelte Art so vertheile, damit kein Theil des Ganzen zu viel, und der andere zu wenig erhalte; (dieß nennt man das Gleichgewicht beobachten, equilibrare)

3) Daß man in dem Fortgange des Werkes gewisse Ruhepunkte anbringe, welche das gehabte Vergnügen biß auf einen gewissen Grad vergessen machen, und der Seele Zeit lassen, sich zu erholen, und neue Kräfte zu sammeln;

4) und daß man endlich das Ganze nach und nach an Schönheit zunehmen, oder das Interesse, das Vorhersehen, Erwarten des Vergnügens steigen lasse.

XLVII.

Ausführung. Ausbildung.

§. 508.

Wenn die Haupttheile eines Werkes nach ihrer wesentlichen Beschaffenheit vollkommen bestimmt und geordnet sind; so folgt die wirkliche Bearbeitung, **Ausführung** und **Ausbildung** des Gegenstandes, wodurch jeder Haupttheil und dessen kleinere Theile ihre eigentliche Gestalt, und die zufälligen Schönheiten erhalten.

§. 509.

Die Vollkommenheit der Bearbeitung besteht darinn: daß uns der Künstler den Gegenstand, womit er uns unterhalten will, so wahr, so anschaulich, lebendig und kräftig darstelle, daß wir ihn nach seiner wirklichen Beschaffenheit und nach seiner Bestimmung, im vollesten Lichte mit allen seinen Farben bemerken. Zur Vollkommenheit der Bearbeitung gehören Harmonie des Stils und des Tons, leichte und freye Verbindung der Theile, und richtige Vertheilung von Licht und Schatten.

§. 510.

1) In Werken der Kunst müssen zuerst die Wörter, Bilder und das Mechanische so gewählt werden, daß sie die jedesmaligen Gedanken und Empfindungen des Künstlers auf das vollkommenste ausdrücken. Daher muß der Künstler nie sich selbst, seine eigene Situation und seinen Charakter vergessen, nie aus Nachahmungssucht ein fremdes Colorit wählen, einen fremden Ton anstimmen, der ihm nicht natürlich ist.

§. 511.

Alle Vorstellungen und Ausdrücke müssen ferner in einem so natürlichen leichten Zusammenhange auf einander folgen, daß sie ohne Mühe und Zweydeutigkeit gefaßt werden, daß wir von der Materie fortgerissen die Zeichen, den Künstler und seine gehabte Bemühung vergessen. Eben so müssen auch alle Empfindungen oder Rührungen unvermerkt vorbereitet, und stufenweise verstärkt und wiederum geschwächt werden. Beides erfordert, daß sich der Künstler seiner Materie und seiner Sprache völlig Meister gemacht hat, und die vorhabende Wirkung auf den Leser, Zuschauer oder Zuhörer nie aus den Augen verliert.

§. 512.

Der Stil und Ton des Werkes muß endlich Mannichfaltigkeit und Einheit haben: daher muß der Künstler auf der einen Seite die Farben gut zu verändern, und den Ton mannichfaltig abzuwechseln wissen, damit aus der Einheit nicht Einförmigkeit werde; und auf der andern Seite alle besondere Farben und Töne oder Eindrücke mit der allgemeinen Farbe und dem Haupttone des ganzen Werkes in die größte Harmonie bringen.

§. 513.

Werke von grösserm Umfange lassen mehr Mannichfaltigkeit und Abwechslung zu, als kleinere Werke; doch darf der Künstler aus dem der Gattung des Werkes eigenthümlichen Colorit nie bis zur Ungebühr ausschweifen, und keine dem Grade oder der Art nach einander entgegengesetzten Empfindungen auf einmal oder unmittelbar auf einander folgen lassen. Die besondere Empfindungen müssen also im Ganzen mit dem Haupttone des Werkes verträglich seyn, stufenweise angeschwellt oder geschwächt werden, und unvermerkt zusammenfliessen: denn alle mishelligen Empfindungen, z. B. Ungleichheit des Stiles, Vermischung des feyerlichen

Ernstes und der possenhaften Lustigkeit, des Niedrigen und Edlen, des Komischen und Tragischen, verwirren die Seele, und schwächen sich unter einander selbst, und gemeiniglich wird bey einer solchen Verwirrung und Unordnung das feinere Gefühl von dem gröbern und heftigern überwältiget.

S. Ueber W. Shakspeare, von Joh. Joachim Eschenburg. Zürich 1787, 8. S. 140—153. S. 183—192.

§. 514.

2) Zur vollkommnen Bearbeitung eines Werkes der Kunst gehört ferner eine **richtige und leichte Verbindung** der grössern und kleinern Theile des Werkes. Die Werke der Kunst lassen nach der Beschaffenheit ihres Charakters und Tones verschiedene, bald engere und genauere, bald entferntere, bald offenbare und gewöhnliche, bald auch versteckte und fremde Verbindungsarten zu, die aber insgesammt leicht und frey seyn müssen, und weder Zwang noch Härte empfinden lassen dürfen. In Werken von grösserm Umfange darf die Ordnung merklicher seyn, als in kleinern; aber niemals in Steifigkeit ausarten.

§. 515.

3) Endlich müssen in einem Werke der Kunst

Licht und Schatten richtig vertheilt werden. Die Haupttheile müssen also in das volleste Licht, und die Nebentheile nach dem Verhältnisse ihres Beytrages zum Ganzen bald mehr bald weniger in Schatten gestellt werden, damit das Interesse ungetheilt auf den Hauptgegenstand zusammengehalten werde.

S. Benj. Gottl. Laur. Bodeni Commentatio de Umbra poetica. Vitebergæ. 1767. 8.

§. 516.

Eben dieß gilt auch von der Ausbildung einzelner Gegenstände. Der Künstler muß die wesentlichsten und kräftigsten Züge des Gegenstandes fassen und ausdrücken, und die kleinern Theile und Umstände nicht zu fein und zu umständlich, sondern etwas nachläßig und flüchtig bearbeiten, damit die Seele durch die Richtigkeit und Kraft des Ganzen so sehr eingenommen werde, daß sie selbst auf einige Zeit die Betrachtung der untergeordneten und besondern Schönheiten zurücksetzen, und das, was zu der Genauigkeit in den Nebensachen fehlt, von selbst ergänzen kann.

§. 517.

Nicht jeder Gegenstand und jede Gattung von

Kunstwerken verträgt einen gleichen Grad der Ausbildung, und es muß also dem Geschmack und der Beurtheilungskraft des Künstlers überlassen werden, in wie weit oder wann die Nebendinge sorgfältiger bearbeitet, oder wann sie vernachlässiget werden sollen.

S. Reynolds Rede über das Genie der mechanischen Ausführung, in der N. Bibl. der schönen Wissenschaften. B. XXXI. I. Stück.

XLVIII.

Correction.

§. 518.

Die letzte Arbeit des Künstlers, die seinem Werke den höchsten Grad der ästhetischen Vollkommenheit gibt, ist die Correction. Wir nennen ein Werk der Kunst correct, wenn es in seinen kleinern Theilen, besonders in der Diktion und im Mechanischen des Ausdruckes, vollkommen, und von den kleinern Fehlern frey ist; wenn es also einen höhern Grad der Richtigkeit und Reinlichkeit hat. Einzelne kleinere Fehler können zwar an sich betrachtet nicht sehr erheblich seyn, aber eine zugrosse Menge derselben muß die Wirkung eines jeden Kunstwerkes um vieles vermindern, indem sie die besondere

Rührung desselben und das reine Vergnügen durch allzuöftere Mißlaute unterbricht. Die Correction vergnügt vornehmlich Künstler und Kenner, und verwahrt die Liebhaber der Kunst vor Anstoß.

§. 519.

Da selbst das größte Genie nicht im Stande ist, gleich auf den ersten Augenblick ein durchaus vollkommenes Werk hervorzubringen, worinn alles richtig, passend und leicht ist, indem es während der Bearbeitung der grössern und wichtigern Theile des Werkes nicht zugleich auf alle Kleinigkeiten aufmerken kann, und in der Hitze der Begeisterung manches zu viel ausmalt, von zu vielen Seiten zeigt, manches fremde einmischt, die Wirkung auf den Leser, Zuschauer, oder Zuhörer nicht immer genau berechnet, und manches so gar unvollendet lassen muß; so wird die Correction am besten durch fortgesetzte Ausbesserungen, und, wenn es seyn kann, durch gute Rathschläge gebildeter unpartheyischer Freunde und Kenner erhalten.

§. 520.

Die Correction ist nicht allen Werken der Kunst in gleichem Grade nothwendig. Da in Werken von grösserm Umfange, die uns besonders durch hohen

Schwung der Einbildungskraft und durch starke Rührungen dahinreissen, die grössere Schönheiten die kleinere Schönheiten und Fehler verdunkeln, so bedürfen jene auch keines so hohen Grades der Correction, als kleinere Werke, die sich besonders mehr durch Schärfe des Verstandes und der Beurtheilung als durch Feuer auszeichnen. In Werken von grösserm Umfange können die Schönheiten der kleinern Theile so gar dem Eindrucke des Ganzen schaden, wenn sie die Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

§. 521.

Die Correction hat endlich gewisse Gränzen, die man weder vernachläßigen noch überschreiten darf. Einige vernachläßigen die Correction aus Ungeduld, oder aus Eigendünkel, oder aus ungegründeter Besorgniß in die Kälte und Trockenheit so mancher correcter Künstler zu verfallen, und sind mit den ersten Ergiessungen ihrer Phantasie und ihres Herzens zufrieden; andere hingegen, denen es zwar nicht an Genauigkeit des Geschmackes, aber desto mehr an Fruchtbarkeit und Lebhaftigkeit der Imagination, und an schneller Beurtheilung fehlt, feilen zu viel, und rauben ihren Werken dadurch Geist und Leben, und machen sie steif und gezwun-

gen, statt daß sie denselben den höchsten Grad der Wahrheit, der Einfalt und Leichtigkeit geben sollten. Das wahre Genie hält das Mittel, macht wenig Aenderungen in den Hauptsachen, scheut keine Mühe und Arbeit, um seinem Werke den höchsten Grad der Vollendung zu geben, aber weiß dabey seinen Fleiß auf den gehörigen Gegenstand zu richten, zu mässigen, und die Kunst so zu verstecken, daß wir den angewandten Fleiß erst hinten nach aus der höchsten Schönheit und Vollkommenheit des Werkes schliessen.

§. 522.

Mangel an Correction ist Kennzeichen eines rohen, ungebildeten Geschmackes, so wie hingegen Uebermaaß in der Correction den Verfall der Kunst und Abnahme des Kunstgefühles anzeigt.

Ende des ersten Theiles.

Bayerische Staatsbibliothek München

Verbesserungen.

S. 14. Z. 12. lösche bloßen aus.

S. 72. Z. 14. setze hinzu: Reynolds Rede, daß man die Malerey nicht nur nicht als eine Nachahmung betrachten muß, die durch Täuschung wirkt; sondern daß sie, genau zu reden, und in vielen Rücksichten, ganz und gar keine Nachahmung der sichtbaren Natur ist und seyn soll, in der N. Bibl. der schönen Wissensch. ꝛc. XXXV. B. I. St.

XX

IX,87

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schott, Andreas Heinrich, 1758-1831

Andreas Heinrich Schott's Theorie der schönen Wissenschaften

Bd.: 1.

Tübingen 1789

L.eleg.g. 358-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574627-6
VD18 80434797-001